

डॉ० ओम्प्रकाश
का

प्रालोचनात्मक साहित्य

१. प्रालोचना की घोर ३)
२. भावना और समीक्षा ४)
३. हिन्दी-प्रलंकार-साहित्य ६)
४. हिन्दी-काव्य और उसका सौन्दर्य ८)

हिन्दी-काव्य और उसका सौन्दर्य

लेखक

प्रोफ़ेसर

एम. ए. पी. एच. डी.

अध्यक्ष, हिन्दी-विभाग

हंसराज कॉलेज, दिल्ली

१९५७

भारती साहित्य मन्दिर

फव्वारा, दिल्ली

प्रकाशक
गौरीशंकर शर्मा
भारती साहित्य मन्दिर
फव्वारा, दिल्ली

एस० चन्द एण्ड कम्पनी
आसफ़मनी रोड नई दिल्ली
फव्वारा दिल्ली
लालबाग़ लखनऊ
भाईहीरा गेट जालन्धर

मूल्य ८)

मुद्रक
श्यामकुमार गर्ग
हिन्दी प्रिंटिंग प्रेस
बसीन्ग रोड, दिल्ली

सहधर्मिणी
कैलाश
को

भूमिका

कलागत सौन्दर्य का विवेचन भारतीय वाक्य-शास्त्र में प्राचीन काल से ही हो रहा है। काव्य-रस या रमणीयार्थ बोध का उत्प्रेषण करते हुए काव्य-सौन्दर्य और उनके उपकरणों की आनुपंगिक चर्चा अवश्य मिलती है किन्तु वह समस्त चर्चा सौन्दर्य शब्द की अर्वाचीन व्याख्या से बहुत कुछ भिन्न है। आधुनिक युग के काव्यालोचन में सौन्दर्य को काव्य का जीवित मानकर उसका वैज्ञानिक पद्धति से गम्भीर विवेचन-विश्लेषण प्रारम्भ हो गया है। इस विवेचन का आधार अधिकांश में पाश्चात्य काव्यालोचन के सिद्धान्त हैं जो अकनार्त और अरस्तू से लेकर प्रोबे तक विविध रूपों में विकसित होते रहे हैं। अकनार्त ने 'दि ट्रू, दि गुड एंड दि ब्यूटिफुल' के रूप में जिग 'ब्यूटिफुल' का संकेत किया था वह सुन्दर की भूमिका में सामने आया और उसके बाह्य एवं आन्तरिक स्वरूप का आन्वयान प्रारम्भ हुआ। ईसा की अन्तीमवी शती के अन्तिम चरण में 'मर्त्य, शिव, सुन्दरम्' के रूप में जो सिद्धान्त-वाक्य बगला भाषा से हिन्दी में आया वह भी कदाचित् पाश्चात्य सीमाओं की विचारधारा से ही नहीं बल्कि शब्दावली में भी प्रभावित था। फलतः सौन्दर्य के स्वभाव-चिन्तन के माध्यम सीमा का क्षेत्र भी उन्नी धारणा के आलोक में विविध होना प्रारम्भ हो गया।

महान् काव्यशास्त्र में यत्रोक्तिवार कुल्लक और पंडितराज जगन्नाथ ने अनेक काव्य-पक्षों में रमणीय तत्त्व का समावेश करके सौन्दर्य के प्रति अपनी आस्था व्यक्त की है। कुल्लक ने 'वन्धसौन्दर्यसम्पदा' कहकर वाक्यविन्यास में ही सौन्दर्य स्वीकार कर उसे काव्य सजा देने का साहस किया है। पंडितराज जगन्नाथ ने 'रमणीयार्थ प्रतिपादक' शब्द को काव्य सिद्ध करते हुए सौन्दर्य को रमणीय के भीतर समाधिष्ट करने का चातुर्य प्रदर्शित किया है। किन्तु ये दोनों शब्द 'सौन्दर्य' की अर्वाचीन व्याख्या के न तो समकक्ष हैं और न सर्वथा उम व्यापक परिधि को घेरकर सौन्दर्य का चित्र प्रस्तुत करने में समर्थ हैं। कुल्लक ने 'वन्ध सौन्दर्य सम्पदा' के अन्तरंग और बहिरंग नामक दो भेद करके उसे व्यापक भवश्य बनाया है। अन्तरंग धर्म में सौभाग्य और बहिरंग में लावण्य धर्म की प्रतिष्ठा सौन्दर्य की ओर ही इंगित करनेवाली है किन्तु लावण्य का विवरण आधुनिक सौन्दर्य शब्द को सर्वतोभावेन समाधिष्ट नहीं करता।

काव्य-सौन्दर्य की चर्चा के प्रथम में रस या रमणीयार्थ की चिन्ता ही भारतीय साहित्य-साधना का प्रमुख आधार रहा है। अलमूंखी चेतना के कारण भारतीय मनीषा में आन्तरिक रस-प्रतीति को ही प्रमुख स्थान प्राप्त होता रहा, सौन्दर्य को अलकरण का बाह्य उपकरण मानकर काव्य-मर्त्यत्व के रूप में उसका वैसा वर्णन नहीं हुआ जैसा बहिर्मुखी चेतनाप्रधान पाश्चात्य देशों में हुआ। हमारे यहाँ काव्य के प्राण, रस या ध्वनि की व्याख्या पर ही विशेष स्थान रहा, उन्नी में चिरलून सौन्दर्य की चिन्ता की गई

और उसी के विस्तार में अनुपंग रूप से बाह्य सौन्दर्य के उपकरणों का उल्लेख होता रहा ।

सौन्दर्य शब्द का जैसा व्यापक प्रयोग आधुनिक युग में साहित्यशास्त्र में दृष्टिगत हो रहा है उसकी सीमाएँ निर्धारण करना कठिन है । सुन्दर वस्तुओं के साक्षात्कार से हृदय में जिस आह्लाद की अनुपम सृष्टि होती है वह शब्दों के माध्यम से व्यक्त होकर ही काव्य अभिधान प्राप्त करता है । इसी सौन्दर्यानुभूति से उत्पन्न आनन्द को काव्य में रस कहा जाता है । सुन्दर भाव या वस्तु आनन्दप्रद होने के कारण हमारी चेतन सत्ता का अंश बनकर हमारी कल्पना को उर्वर और स्मृति को उत्तलित करने में सहायक होते हैं । जब हम शब्दों द्वारा सौन्दर्यानुभूति का अंकन करने लगते हैं तभी अभिव्यजनात्मक सौन्दर्य का एक रूप हमारे सामने आ जाता है । जर्मन दार्शनिक हीगेल ने शब्द को हमारी आत्मा के सबसे निकट ठहराया है । शब्द ही साहित्य है यह कहना भी एक सीमा तक अनुचित नहीं है, यह कथन अति व्याप्त हो सकता है, किन्तु ग्रन्थाप्त कथन इसे नहीं माना जा सकता । अतः साहित्यिक सौन्दर्य के पारसी को शब्द से ही अपनी जिज्ञासा प्रारम्भ करनी होती है ।

सौन्दर्य के वस्तुगत या व्यक्तिगत होने की बात भी सौन्दर्य-विश्लेषण के प्रसंग में प्रायः उठती है किन्तु प्रस्तुत सदर्भ में मैं उस प्रश्न के विवाद में नहीं जाना चाहता । जिस ग्रन्थ के सम्बन्ध में मुझे अपने विचार व्यक्त करने हैं उसका साक्षात् सम्बन्ध काव्य-सौन्दर्य की चरम सत्ता है, उसके स्वरूप की भीमासा करना न तो ग्रन्थकार का उद्देश्य है और न उनकी सीमा भयादा ही में यह आता है । हमारी सौन्दर्यानुभूति, काव्य के प्रसंग में, किसी पारिवर्तक पदार्थ तक सीमित नहीं रहती, वह शब्दार्थ के माध्यम से भाव-जगत् की निधि बनकर हमें सौन्दर्य के पूर्ण विकसित रूप का दर्शन कराना चाहती है । अतः सौन्दर्य के प्रकृत प्रसंग में हम काव्य-सीधव के विधायक अग्रस्तुत तत्त्वों पर ही विचार करना समीचीन समझते हैं ।

जैसा कि मैंने पहले कहा है कि काव्य में सौन्दर्य विधायक तत्त्वों की छानबीन करते हुए प्राचीनों ने रस और रमणीयत्व के बाद जिस उपकरण की सर्वाधिक उपादेयता स्थापित की वह अग्रस्तुत योजना या प्रवृत्ति है । 'हिन्दी काव्य और उसका सौन्दर्य' ग्रन्थ में इसी अग्रस्तुत काव्य-सौन्दर्य का गवेषणात्मक अध्ययन उपस्थित किया गया है । लेखक के मत में काव्य की आत्मा तो उसकी भाववस्तु ही है किन्तु काव्य-परिच्छद का भी अरुण स्थान है और जब तक उसका यथावत् मूल्याङ्कन न किया जाय, काव्य-सौन्दर्य की ठीक-ठीक हृदयगत करना सम्भव नहीं । अतः काव्य-सौन्दर्य का विश्लेषण करते समय उसके बाह्यरूप की किसी भी तरह उपेक्षा सम्भव नहीं है ।

काव्य में सौन्दर्य का अन्वेषण करते समय जब केवल अग्रस्तुत योजना पर ही ध्यान दिया जाता है तब वर्ण-वस्तु और वर्णन-प्रणाली दोनों के पार्यन्त की बात सामने आस्थित होती है । वर्णन-शैली और वर्णन-सामग्री को केशव ने प्रमत्त-दान और सामान्यजनकार नाम से व्यङ्ग्य किया है । प्रस्तुत ग्रन्थ के लेखक ने नामगो तक ही अपने अध्ययन को सीमित करके अभिव्यंजना शैली के सिद्धान्त

पद को छेड़ दिया है। वर्णन-शैली और वर्णन-भाषा में गणेशिक महत्व की स्नेहिल निश्चित रूप से स्थिर नहीं की जा सकती किन्तु इन दोनों का व्यतिरिक्त ही इन दोनों का निदर्शन है कि कान्य-मीनांग में दोनों का अपना विनिष्ट स्थान है और इनमें से किसी भी एक का अध्ययन काव्य-सौन्दर्य को उदात्त करने में बड़ा उपयोगी सिद्ध होगा। लेखक ने वर्णन-भाषा का अध्ययन करने में एक तर्क दिया है, उनका मत है कि 'वर्णन-भाषा का अध्ययन जितना ध्वनिपूर्ण और सूचनात्मक होगा उतना वर्णन-शैली का नहीं, क्योंकि वह सैद्धांतिक तथा भ्रमपूर्ण है।' लेखक के तर्क में शक्ति है क्योंकि वह मूलतः ज्ञान का योग्य है किन्तु यह तर्क शैली के चमत्कार-जन्य मोहक आकर्षण को आकर्षण नहीं कर सकता। शैली में भी वैविध्य और ध्वनि के लिए पूरा अवकाश रहता है अतः वैविध्याभाव के आरोप से उसे दबाया नहीं जा सकता। वर्णन-भाषा में भाग्य पक्ष की प्रधानता तथा देश-काल की सामाजिक, राजनीतिक तथा धार्मिक परिस्थिति के अध्ययन में सहायक होने के कारण उक्त अनुशीलन अधिक व्यापक फल पर सम्भव होता है। लेखक ने काव्य-सौन्दर्य के वर्णन-भाषा पक्ष को चयन करते समय कदाचित् इसी भाव को अपने सामने रखा है। प्रस्तुत अध्ययन में वीरगाथाकाल से रीतिवादी काव्य परम्परा तक की काव्य-सौन्दर्य विधायक वर्णन-भाषा का पर्यालोचन किया गया है। प्रत्येक काल की परिस्थितियों का चित्रण करने के बाद, काल विशेष की सामूहिक चेतना के प्रेरक तत्वों पर विचार किया गया है। इसके अनिर्वक्त प्रत्येक काल के प्रतिनिधि कवियों की भाषा-शक्ति का अवगाहन वर्णन-भाषा के आधार पर सर्वथा नूतन शैली से हुआ है। केवल नूतन होने से ही कोई वस्तु ग्राह्य नहीं होती, उमकी गुणवत्ता या मापदण्ड मौलिकता के साथ उपयोगिता भी है। कहना न होगा कि इन कमीटी पर यह प्रबंध पूर्णरूपेण खरा उतरता है। अपने कथन की पुष्टि में प्रबंध से कतिपय प्रामाणिक अवतरणों को उदाहृत करना में आवश्यक समझता हूँ।

"हिन्दी काव्य और उसका सौन्दर्य" ग्रन्थ में लेखक ने वीरगाथाकाल से रीति-वादी तक के काव्य की वर्णन-भाषा का अध्ययन प्रस्तुत किया है। वीरगाथाकालीन काव्य में नारी का चित्रण जिस रूप में हुआ है उसका वर्णन करते हुए लेखक ने उसके दो रूप स्थिर किए हैं; एक वीर माता का और दूसरी वीर पत्नी का। इन दोनों रूपों का बोध वर्णन-भाषा के आधार पर किस प्रकार सम्भव है और वर्णन-भाषा के अन्तराल में ये रूप कहाँ छिपे हुए हैं यही इस अध्ययन की विशेषता और मौलिकता है। इसी प्रकार वीर-काव्य-परम्परा पर मस्कृत साहित्य का प्रभाव दिखाते हुए लेखक ने वर्णन-भाषा द्वारा उस प्रभाव को स्थिर करने में अपने अनुशीलन की सार्थकता व्यक्त की है। अस्तित्व योजना में अलंकार-प्रयोग पर गहरे उतरकर विचार करने की शैली भी लेखक की प्रतिभा का अच्छा परिचय देती है। सूफी काव्य पर विचार करते समय कथा-परम्परा का प्रारम्भ और उस पर विदेशी प्रभाव की आनवीन वर्णन-भाषा को ध्यान में रखकर की गई है। सूफी कवियों की वर्णन-भाषा का आधार विषुद्ध भारतीय न होते हुए भी अलंकार चयन में भारतीयता का

पुष्ट द्रष्टव्य है। लेखक ने इस प्रसंग में वर्णन-शैली पर भी यथास्थान दृष्टिपात किया है। सूफी कवियों में हेतुप्रेक्षा और प्रत्यनीक के प्रयोग का चमत्कार स्पष्ट करते हुए उसके आधार पर सूफी कवियों की मनोवृत्ति आंकने का प्रयत्न सर्वथा मौलिक एवं नवीन है।

निर्गुण काव्य की पृष्ठभूमि लेखक ने बड़ी भावुकतापूर्ण शैली से प्रकट की है। निर्गुण भक्त कवियों की अप्रस्तुत योजना पर विचार करते हुए जिन उल्लेखों का सम्बन्ध किया है उनमें से अनेक गहरी नूझ-बूझ के स्रोतक हैं। कबीर की वर्णन-शामग्री के आधार पर उनकी मनस्थिति का अध्ययन कदाचित् पहली बार सामने आया है। नारी की निन्दा करनेवाले कबीर का मन परेनू जीवन में कितना अनुरक्त था और चक्की-घूँटहे की दुनियाँ उन्हें कितनी भाती थी, यह उनकी वर्णन-शामग्री से भली भाँति आँका जा सकता है। उनकी वर्णन-शामग्री का सम्पन्न सौन्दर्य इस दुःखमान् जगन् से जुड़ाई हुई शामग्री में ही दृष्टिगत होता है। उनकी अस्मृत योजना का आधार कल्पना या कवि-परिपाटी न होकर स्थूल जागतिक वस्तुएँ हैं। "कहीं अनाज फटकने का सूप है तो कहीं सार्वकाल को राने का घबना है; कहीं वर्षा में न जलने वाली गीसी सरुड़ी है तो कहीं खोटी घावव से जा रही है; कहीं गली-गली में गिरत मारत-मारत फिर रहा है तो कहीं भिरा बड़े ठाठ से दुकान पर बिक रही है; कहीं तेल की बूँद पानी में फँसी हुई है तो कहीं कुएं में ही भोग पड़ी है।" कहने का तात्पर्य यह कि कबीर आदि निर्गुण भक्तों की शाम-शामग्री के आधार पर उनकी अस्तित्वों का और उनके परिवेश का बहुत अच्छा अध्ययन सम्भव है। यदि दण प्रसार के अध्ययन की आधार बनाएँ सामाजिक तथा धार्मिक परिस्थितियों का अनुशीलन किया जाय तो ऐतिहासिक एवं सांस्कृतिक तथ्यों का अध्ययन सम्भव हो सकता है।

दृष्टव्य शाम की वर्णन-शामग्री का अध्ययन लेखक ने विचारार्थ में समानान्वय किया है। दृष्टव्य शाम की शामग्री विनयन है। भाव होने पर भी जीवन के भोगों का श्रेया उधार बनाने दण कवियों के शाम में मिलता है उन्हा कदाचित् शीतलानी काव्य में भी उपलब्ध नहीं है। कारण यह है: श्रृंगार के उन्वयन की शिता में दृष्टव्य दृष्टव्य कवियों ने शीतल-शाम और भोग का मरवा निरन्तर नहीं किया बरन् शीतल श्रृंगार कवियों को ही उपागत भाव में शीतल बर धारें १९२२ की यह प्रकाश की शीत-पत्रिका में शीतल श्रृंगार के मनन-विनयन या भजन-श्रृंगार के लिए धारित किया था। जहाँ उसी वर्णन-शामग्री भक्ति और श्रृंगार दोनों शीतल के उपागत में उपागत होने के कारण धारित सम्पन्न बर गई। श्रृंगार और श्रेय का वर्णन भी उसी शामग्री को उपागत करने काया गिष्ट हुआ। वैयक्तिक जीवन में भवन होने पर भी वे धारें १९२२ को यह प्रकाश के शीत-विनयन, वैयक्तिक और श्रेय में भक्ति श्रेय के सम्पन्न के। दृष्टव्य भक्ति में निवेद या वैयक्तिक भावना का आधार है जहाँ उसी वर्णन शामग्री में दण प्रकाश के श्रृंगार का मनावेन नहीं हुआ। श्रृंगार और श्रेय, समानान्वय और दृष्टव्य शरीर का श्रृंगार शीतल श्रृंगार की समानान्वय प्रकाश का है। उपा

उत्तमान, उनकी उन्नेष्टता, उनके ज्ञान सभी जीवों के हृदयों के माथे पर गढ़ा होकर जगत् का मानव बिज प्रस्तुत करने वाले हैं। कृष्ण-भक्ति-वाक्य का मोन्दर्य श्रज के भक्ति मन्दरनों के करिदों में जितनी पूर्णता के साथ दृष्टिगत होता है उतना अन्य कवियों में नहीं है। मोन्दरामी दिनहरिवंश, व्यास, ध्रुवदाम, श्रीभट्ट, स्वामी हरिदाम, भगवत रसिक, सहचरि गुप्त, चट्टरिव्यासदेव आदि कवियों की वर्णन-सामग्री इतनी समृद्ध है कि उसका अध्ययन भक्ति वाक्य के अध्ययन में बड़ा सहायक मित्र होगा। लेखक ने प्रसिद्ध कवियों का अपना अध्ययन सीमित रखा है। यद्यपि उन कवियों के काव्य-पीठों का पर्यवेक्षण नहीं हो सका।

राम काव्य के अध्ययन में तुलसी और केशव की प्रतिनिधि कवि के रूप में स्थान दिया गया है। तुलसी के विज्ञान साहिब ने विदुष वर्णन-सामग्री एकत्र कर उसका मोन्दर्य गामने लाया गया है। लेखक ने तुलसी के वैविध्य को ध्यान में रखकर मोन्दर्य के जो बिज चयन किये हैं उनमें मानव और विज्ञान-विज्ञान का ही गायन है। केशवदाम के अध्ययन में लेखक ने संस्कृत ग्रन्थों की छाया का ध्यानिगम्य प्रदर्शित करके केशव के चमत्कार को एक तरह से समझा सा कर दिया है। केशव की प्रायः सभी सुन्दरमूर्तियों के पीछे संस्कृत-छाया का गढ़ान जहाँ एक ओर लेखक के अध्ययन का धौनक है वहाँ दूसरी ओर केशव की पांडित्यपूर्ण आह्वरण प्रकृति का भी परिचय देता है। केशव की वर्णन-सामग्री में सामाजिक जीवन की गहरी छाप है। उनकी वर्णन-सामग्री उनके माने चारों ओर के वातावरण से एकत्र की हुई भोग्य-सामग्री है।

रीतिवादी काव्य को लेखक ने 'शृंगार काव्य' का अभिधान देकर उसके स्वरूप का आरक्षण शृंगार की निम्न भावना के आधार पर किया है। इस काव्य के समस्त काव्य को निर्जीव कह देना भी लेखक की दृष्टि से अनुपपन्न नहीं है। उनके मन में इस काव्य में शृंगार न होकर शृंगार-रसभास मात्र है। 'प्रेम, प्रीति या स्नेह के नाम पर नाना कामाचार का सहर्ष ही इस काव्य का प्राण है। कामुकता का यह काव्य अलोक जीवन को सुख संवय में बहलाने का जब बार-बार प्रयास करता है तब उस मद्य का सहसा स्मरण हो आता है जो अपने हताश एवं परवश अस्तित्व को रंगीनी से चमकाकर वास्तविकता को भूलने में प्रयत्नशील हो। × × इस विलासी काव्य में जीवन की आद्यन्त प्रभावित करने की शक्ति नहीं थी इसलिए इसका प्रत्यक्ष विपरीत विपरीत बुद्धि के रूप में ही हुआ।" लेखक ने इस युग के काव्य को अवसादपूर्ण विलास का जर्जर काव्य मानकर ही उसका मूल्यांकन किया है। लेखक की नैतिक भावना इतनी प्रबुद्ध प्रतीत होती है कि वह काव्य-सौन्दर्य विधायक-कला का मूल्यांकन भी नैतिकता के मापदण्ड से ही करना उचित समझता है। तटस्थ कला-समीक्षक के लिए नैतिकता का यह भारी कला-समीक्षा में कहीं तक समीचीन है इसका विवेचन न करने हुए मैं इतना ही कहना चाहता हूँ कि लेखक की भावना कुछ भी हो किन्तु उन्होंने अपने पृष्ठों में जिन समृद्ध वर्णन-सामग्री का चयन किया है वह काव्य-मोन्दर्य और कला-समीक्षा दोनों दृष्टियों से अनुपम है। बिहारी की समृद्ध-वर्णन-सामग्री को पढ़-कर पाठक विस्मय विमृष्ट हुए बिना नहीं रह सकता। नागर और राम्य बिजों का जो

चित्र लेखक ने प्रस्तुत किया है यह सर्वथा नूतन है। धनानन्द की वर्णन-शामग्री में भी काव्य-सौन्दर्य और समस्कार की अनुपम छटा दृष्टिगत होती है।

संदेह में, 'हिन्दी काव्य और उसका सौन्दर्य' ग्रन्थ के प्रतिपाद्य विषय का परिचय देने के बाद मैं इस अध्ययन की उपादेयता के सम्बन्ध में दो शब्द कहकर इस भूमिका को समाप्त करता हूँ। इस ग्रन्थ के निर्माण से विगत छह सौ वर्ष की हिन्दी काव्यधारा के उस पक्ष का बोध होता है जो अप्रस्तुत-योजना भयवा वर्णन-शामग्री द्वारा अप्रत्यक्ष रूप से अभिव्यक्त हुई है। लेखक ने यद्यपि प्रबन्ध के कलेवर को ध्यान में रखकर केवल प्रतिनिधि कवियों के काव्य-सौन्दर्य पर ही विचार किया है किन्तु इस कारण काव्य-सौन्दर्य की समग्रता में कोई न्यूनता नहीं आई। इसी प्रणाली पर यदि अप्रस्तुत-योजना के पूरक पक्ष-वर्णन-शैली—का भी अध्ययन किया जाय तो हिन्दी काव्य का समस्त सौन्दर्य (कलापक्ष) उद्घाटित हो सकेगा। इस ग्रन्थ को पढ़कर मेरी यह धारणा और अधिक पुष्ट हुई है कि हिन्दी काव्य की वर्णन-शामग्री के आधार पर काव्य-सौन्दर्य का ही बोध नहीं होता बल्कि हिन्दी-भाषी प्रदेश की तरातीन विविध परिस्थितियों का भी चित्र आकार ग्रहण करता है। प्रस्तुत ग्रन्थ में लेखक ने जिस सामग्री का गवेषणात्मक अनुशीलन किया है वह सूक्ष्मातिसूक्ष्म बड़ा विचार से लेकर सूक्ष्मतम दैनिक जीवन की मोटी-मोटी घटनाओं और वस्तुओं को मूलमन्त्र करने में समर्थ है। सौन्दर्य का एकपक्ष (वर्णन-शामग्री) जब इतना समृद्ध और परिपुष्ट है तब उसके सभी पक्षों का उद्घाटन तो निश्चय ही सौन्दर्य की निरतिशय वैभव सामग्री सामने लाने में समर्थ होगा।

डा० प्रोफ़ेसर ने अन्वयकारशास्त्र का विवेचनात्मक इतिहास और हिन्दी-काव्य के सौन्दर्य का विश्लेषणात्मक अध्ययन प्रस्तुत कर हिन्दी साहित्य-जगत् में अपना विशिष्ट स्थान बना लिया है। वे स्वतन्त्र चिन्तक के रूप में साहित्यिक जगत् में प्रवेश कर रहे हैं। उनकी प्रतिभा में नवीनत्व की मौलिकता के साथ स्वमत को व्यक्त करने की निर्भीकता है, उनकी शैली में कृत्रिम की निपुणता के साथ अध्ययन की गम्भीरता है। हिन्दी-जगत् के समस्त इस योग्य प्रबन्ध को प्रस्तुत करते समय मुझे पूर्ण विश्वास है कि विद्वत्समाज में इस ग्रन्थ को सम्मान प्राप्त होगा और भविष्य में डा० प्रोफ़ेसर की लेखनी से और भी ग्रन्थरत्न हिन्दी जगत् को उपलब्ध होंगे।

२१-६-५७

—विजयेन्द्र स्नातक
रीडर, हिन्दी-विभाग
दिल्ली विश्वविद्यालय

अथर्व वेद

[illegible]

विशेष ध्यान-अपने ही जैविक समुदाय का इन्फ्लेमेटरी परिवर्तन हो जाने का ही दूसरी ओर से हमें ध्यान में रखना पड़ेगा जो प्रकृतिमान गहरा हो मित्र बनाया था, परन्तु प्रकृति प्रकृति के अन्तर्गत ही है, इस लेख के अन्तिम के अन्तर्गत हमारे ध्यान में अन्तर्गत परिवर्तन का प्रकृति है। अन्तिम वस्तुतः अपना भी ध्यान कि अन्तर्गत इन्फ्लेमेटरी-कृति लेख के अन्तिम में प्रतिकारण: प्रतिकारण ही है।

मृत्यु पूर्वा में शरीर का अंशों में वर्णमान काल तक की आन्तरिक सामग्री का अध्ययन था, इसलिए मनु १६४१ तक इसको 'विष्टी-आन्त्र' की आन्तरिक प्रवृत्तियों नाम से प्रकाशित करने का मेरा विचार था। (जिसका गतेन 'घातोचना की धोर', प्रथम संस्करण, पृष्ठ १४, पृष्ठांत में दिया गया था)। पीछे यह सोचकर कि 'आन्तरिक सामग्री' और 'आन्तरिक प्रवृत्तियाँ' वही हैं अधिकतर पाठक 'अन्तर-जीवी' का अर्थ लेकर यह समझ बैठने लगे कि इन त्रि में भिन्न-भिन्न क्रियाओं द्वारा प्रयुक्त अन्तर-जीवी होते होंगे, जैसे प्रकाशन में कुछ दिन पूर्व इस पुस्तक को नया नाम दे दिया है। प्रस्तुत रूप में इसका क्षेत्र 'बीर-बाध्य' से 'भूगार-बाध्य' तक ही है, प्राधुनिक बाध्य पर किसी विश्वविद्यालय में स्वल्प अनुसंधान हो रहा है उनके स्वीकृत और प्रकाशित होने पर प्रस्तुत ग्रन्थ आद्यन्त पूर्ण हो जायेगा।

यह स्वीकार करने हुए कि साहित्य कवि धीरे-धीरे समाज के समानान्तर रूप का प्रतिबिम्ब है, इन ग्रन्थों में मेरा प्रयत्न कवियों के व्यक्तित्व के सूक्ष्म अनुशीलन का रहा है, धीरे-धीरे स्पष्टतर रूप से प्रस्तुत गुणों का अनुगमन न करके कवि के व्यक्तित्व की समझने के लिए सूक्ष्म एवं धूमिल अप्रस्तुत योजना का सहारा लिया है। कवि के धन्य अग्रजों में परिस्थिति की प्रतिष्ठाया बनकर जो नीहार-राशि व्याप्त रहती है वह असोक्तसामान्य होने के कारण चर्म-चक्षुषों में प्राप्ति न हो सके, परन्तु सहृदयों की भावना-प्रक्रिया के लिए वह अप्रसूय नहीं है। निर्भय होकर राज-मय पर कवि के साथ विचरण करने के कारण समाज में ख्याति प्राप्त करनेवाले

विचार-बुद्धि ही कवि के परिजन नहीं है, प्रसृत अन्तःस्थल में निगूढ़ होने पर भी समस्त निर्या-कलाप को प्रभावित करने वाले आच्छन्न भाव-बन्ध भी कवि के अन्तर्गत ही या अन्तर्गत भी अधिक निकट सहज है। अतः जब मेरे मन में कवि के प्रति निताम उदयन हुई तो मैं अज्ञेय-आसाद के उन आच्छन्न अनित्यों के पास गया और उनको स्वात परि-जनों से मेने अधिक प्रामाणिक माना; वहीं-वहीं स्वात परिजनों से भी मेने बातचीत की और अपने मन की तुष्टि के अनुकूल दोनों के कथनों में से मार चुन लिया। मुझे अपने उद्देश्य में कितनी शक्ति मिल सकी है, यह स्वयं मैं भी नहीं जानता। परन्तु मुझे सन्तोष इस बात का है कि जो भावना मेरे मन में धिरकात से बँटी हुई थी उसको आज कार्यपरा देर रहा है और मुझे विश्वास है कि जिस कार्य को मैंने आज उठाया है वह भविष्य में अधिकाधिक मनोविषयों को आच्छन्न करेगा और साहित्य में आलोचना को एक नवीन गति प्रदान करेगा।

अधुबन डॉ० विजयेन्द्र स्नातक, एम० ए०, पी-एच० डी०, ने अपने व्यक्तिगत कार्यों में अत्यधिक व्यस्त रहते हुए भी इस पुस्तक को आच्छन्न पढ़कर इस पर भूमिका लिखना स्वीकार किया, यह उनके स्नेह का शीतल है। पुस्तक के पुनर्लेखन, शुद्धीकरण, प्रतिलिपि आदि में अग्रज डॉ० जयदेव, एम० ए०, पी-एच० डी० तथा बि० प्रवीण कुमार नागर बी० ए० (मानस) ने अनेक हाथ बँटाया है। मैं इन स्नेहियों का हृदय से कृतज्ञ हूँ।

३१-५-५७

धोम्रकाश

6-10-2017

[illegible]

हिन्दी-काव्य और उसका सौन्दर्य

५. कृष्ण काव्य

जयदेव

विद्यापति

सूरदास

श्री भागवत प्रसंग

सूर की राधा

मीराबाई

रसखान

६. राम काव्य

तुलसीदास

रामचरितमानस

विनय पत्रिका

केशवदास

रामचन्द्रिका

७. शृंगार-काव्य

बिहारीलाल

घनामन्द

८. परिशिष्ट—सहायक पुस्तकों की सूची

(क) संस्कृत

(ख) हिन्दी

(ग) अंग्रेजी

(घ) बंगाली

(ङ) अन्य

११०-१६४

१११

११२-१२४

१२४-१४७

१४७-१६१

१६१-१६४

१६४-२१६

१६७-२०२

१८४

१८४

२०२-२१

२०२-२११

२१७-२६१

२२०-२४४

२४४-२६१

२६३-२६८

२६४-२६६

२६६-२६७

२६७

२६८

२६८

विषय-प्रवेश

शब्दोत्पत्ति

पत्थर के एक टुकड़े को हाथ में लेकर जब मैं सड़की के तश्ते पर फेंकता हूँ तो मेरी शक्ति पत्थर के माध्यम से सड़की को व्यस्त करती हुई ध्वनि का रूप धारण कर लेती है; यदि पत्थर के इस टुकड़े को लोहे के छड़ पर फेंका जाय तो लोहे को व्यस्त करती हुई मेरी शक्ति संभवतः ध्वनि तथा अग्नि दो रूपों में प्रकट हो; इसी प्रकार भिन्न-भिन्न वस्तुओं को व्यस्त करके मेरी शक्ति ध्वनि, अग्नि, प्रकाश, विद्युत् तथा चुम्बक इन पाँच रूपों में से एक या अधिक रूपों में व्यक्त होगी। शक्ति के इन पाँच रूपों में से 'ध्वनि' सर्वाधिक साह्य है, और माध्यम तथा वस्तु की व्यक्तित्वन विमोक्षार्थ शक्ति के इस रूप को जितना प्रभावित करती है उतना दूसरों को नहीं। सत्य तो यह है कि शक्ति का यह ध्वनि-रूप सर्वाधिक वस्तुओं (माध्यम तथा प्रताड़ित वस्तु) के आकार, रूप, आयु तथा दशा के अनुसार परिवर्तित होता रहना है। यही कारण है कि अपने कमरे की किवाड़ी और साँकल की ध्वनि सब पहिचान लेते हैं, सड़क के एक किनारे पर खड़े होकर मुननेवाले अश्वस्त लोग यह जान जाते हैं कि दूसरे कोने से आने वाली 'बस' किस मॉडल की है और कितनी पुरानी है, बाइसिकिल की घंटी और मोटर का हॉर्न यह बतला देते हैं कि आगन्तुक परिचित है या अपरिचित, और यदि परिचित है तो राम है या श्याम।

अचेतन वस्तु में ध्वन्युत्पत्ति साह्य शक्ति-संयोग से ही सम्भव है, परन्तु चेतन में इसकी अपेक्षा नहीं, आतावरण-विशेष की परिस्थिति भी पशुओं तथा पक्षियों के हृदय में अभिव्यक्ति की आकुलता उत्पन्न कर देती है, और 'ध्वनि' के स्थान पर 'शब्द' को जन्म देती है। मानवेतर जीव आत्माभिव्यक्ति में जिस 'शब्द' का प्रयोग करते हैं, वह उनके 'भाव' का वाहक है, 'विचार' का नहीं, क्योंकि मानवेतर जीवों का अन्तरंग रागात्मक तत्त्वों से निर्मित है, बुद्धि-विकास का परिणाम नहीं; यह अभिव्यक्ति वैविध्य में सीमित परन्तु बल में असीम है। जीवों की यह शब्दात्मक अभिव्यक्ति जीवन में नित्यता: दृष्टिगोचर होती है। ऊषा की मूचना से ही ताअबूड प्रसन्न होकर तारम्बर में खिलने लगता है, सन्ध्या की सातिमा की देखकर ही पक्षीवनं यहूबहाना हप्पा धरने नोड़ो की बल देता है, अनुषो और बालो का आभास पक्षियों की अनुष्य मे पूर्व ही निज जाया करता है। राम के वन-ममन पर राजप्रासाद के धन्वो की बरगु हप्पा का वगन गुलसी ने तथा कृष्ण के मधुरा बले जाने पर गो-गुल की हृदय-वेधक हृष का वगन मूर में बिया है; युद्धस्थल में स्थित अश्व तथा हस्ती के गर्जन से उनके स्वामी की दशा का ज्ञान दूरस्थित रक्षकों को हो जाया करता है। शक्ति का जो रूप जड़ में 'ध्वनि' बहनाता है वही चेतन में 'शब्द', ध्वनि साह्य-शक्ति-जन्म है और शब्द आत्माभिव्यक्ति रूप।

अगर हमने शब्द की आत्माभिव्यक्ति का रूप बतलाया है, ध्वनि को नहीं; परन्तु यह कथन निर्विरोध रूप से सत्य नहीं है। यद्यपि जड़ पदार्थ आत्माभिव्यक्ति में समर्थ नहीं, परन्तु चेतन तो जड़ के माध्यम से आत्माभिव्यक्ति में तत्पर रहते हैं; संगीत की सारी सज्जा आत्माभिव्यक्ति ही तो है—संगीत में तो अभिव्यक्ति से अधिक, कभी-कभी उसके अभाव में भी, मोहिनी दत्तित कार्य करती है; यथा कुरंग को फँसाने के लिए वीणा-वादन कदाचित् वादक के आन्तरिक उल्लास को व्यक्त नहीं करता प्रसृत मृग हरिणों पर मोहिनी डालने का साधन-भर है। जब एक वादक वाद्य-यन्त्रों को ध्वनित करता है तो उस जड़-चेतन-संयोग में जड़ के माध्यम से चेतन की दत्तित अभिव्यक्ति के निमित्त ध्वनि का जो साधक रूप ग्रहण करती है उसे 'नाद' कहते हैं। 'नाद' अभिव्यक्ति, अतः सृष्टि का प्रथम निदर्शन है, इसीलिए कुछ सम्प्रदाय 'नाद' को सृष्टि की आदि अभिव्यक्ति मानकर उसको 'वेद' का अग्रज घोषित करते हैं। व्याकरण शास्त्र के मूलाधार माहेश्वर' सूत्र भी नाद के ही रूप माने जाते हैं; मन्त्र तथा तन्त्र में नाद की दत्तित ही काम करती है। सामाजिक स्तर पर नाद का क्षेत्र संगीत है और शब्द का साहित्य, यद्यपि परस्पर साहाय्य तो सर्वत्र वाञ्छित है ही।

काव्य का जन्म

शब्द चेतन हृदय की अभिव्यक्ति है, इसके दो रूप हैं, स्वानुभूति तथा सामान्यानुभूति; स्वानुभूति अल्पानुभूति होने के कारण सत्त्व, रजस् तथा तमस् तीनों गुणों की उपाधि से साञ्छित हो सकती है, परन्तु सामान्यानुभूति अर्थात् होने के कारण सर्वदा सात्विक है; पहिली पशु, पक्षी तथा मानव सबके द्वारा समान रूप से सम्भव है परन्तु पिछली केवल मानव का एकाधिकार है। मानव पशु है इसलिए वह अपने सुख से सुखी तथा अपने दुःख से दुःखी होता है, परन्तु वह पशु से कुछ अधिक भी है इसलिए वह दूसरे के सुख-दुःख का अनुभव कल्पना द्वारा कर लिया करता है, श्लोच-मिथुन में से एक के निघन पर दूसरे की कण्ठा का अनुभव करते हुए महर्षि वाल्मीकि की वाणी आदिकाव्य का पूर्वाभास बन गई थी। पशु की अभिव्यक्ति प्रत्यक्ष एवं तात्कालिक अनुभूति से अनुभूत होती है, रोदन, अन्दन, हास्य, आक्रोश आदि उसके उदाहरण हैं; परन्तु काव्यात्मक अनुभूति या तो परानुभूति की अभिव्यक्ति है या स्वानुभूति की भावति^२। कुछ व्यक्ति ऐसे होते हैं जिनके ध्यनितत्व में हृदय-तत्त्व गूढप्राय है, साहित्यिक दृष्टि से वे जड़ या अचेतन हैं, दूसरे ऐसे हैं जो केवल अपनी ही अनुभूतियों का भार वहन कर सकते हैं, वे पशु हैं, उनका व्यक्तित्व अल्प एवं संकुचित है; परन्तु थोड़े से ऐसे भावयोगी हैं जो प्राणीमात्र की अनुभूति को अपनी अनुभूति बना लेते हैं। स्वानुभूति और काव्यानुभूति

१. नृतावसाने नटराजराज्ञो ननाद हवन् नवपञ्चवारम् ।

उद्धृतुं कामः सनकादितिद्वान् एतद्विमर्शो शिवमूत्रजालम् ॥

२. अंग्रेजी कवि यज्जसर्थ ने कविता का साराण यह बतलाया है—

पोइट्री इज् बी स्पीनटेनियस ओवरपसो ऑफ् रीवरसस कोलिस । इट टेका इट्स ऑरिजन ऑफ् इमोजन रिक्थेविट् इन ट्रेमिविजिटी ।

में जन्मजात भेद होते न हो परन्तु उनकी अभिव्यक्तियाँ भिन्न प्रकार की होती हैं। काव्यानुभूति वैयक्तिक न होकर सामान्य है इसलिए इसमें हृदय-पक्ष के साथ-साथ बुद्धि-पक्ष का भी तुल्ययोग होता है और यही बुद्धिपक्ष इन दो प्रकार की अनुभूतियों का स्वरूपक धर्म है, इसीलिए काव्य के तीन तत्त्वों^१ (बुद्धि, भावना तथा कल्पना) में से पारिवार्य मानोकर बुद्धि-तत्त्व को प्रथम तथा भाव-तत्त्व को द्वितीय स्थान देते हैं।

यदि अनुभूति काव्यानुभूति बनकर तदनुसृत अभिव्यक्ति चाहती है तो उसे शब्द के साथ-साथ धर्म का भी स्वर स्वीकार करना होगा; शब्दाभिव्यक्ति स्तानुभूति का महत्तमाध्यम है परन्तु शब्दाभिव्यक्ति काव्यानुभूति का ही प्रकटीकरण। इसीलिए संस्कृत के पुरातन आचार्यों ने काव्य का सशृणु शब्दाभिव्यक्ति^२ मात्र ही स्वीकार किया था; काव्य की जो भी तत्त्वगुण या वर्णरूप विशेषताएँ हैं वे शब्द और धर्म के इसी अनुरूप योग को आधार मानकर चलती हैं और संगीत से साहित्य का पूरकत्व भी अर्थात्मकता पर ही निर्भर है।

अस्तु, शक्ति के तीन प्वनि, नाद तथा शब्द स्वरूपों में पारिवारिक एकता होते हुए भी व्यापमायिक भेद है, प्वनि निर्विशेष है, नाद वाद्ययन्त्राश्रित और शब्द संगीत तथा साहित्य दोनों में समाहर का भाजन होने हुए भी एकाकीपन में संगीत का आश्रय-दाता है और धर्म-संयोग में साहित्य का प्राण। काव्य या साहित्य शक्ति ॥ स्वयम् शब्द-रूप पर आश्रित होकर धर्म के वैशिष्ट्य से अपना स्वतन्त्र अस्तित्व बनाये हुए है, इसी वैशिष्ट्य के कारण यह संगीत की अपेक्षा अधिक प्रायुष्मान् तथा सञ्चरणीय है।

काव्य का परिच्छेद

शब्दाभिव्यक्ति काव्य सामान्यानुभूति की अभिव्यक्ति होने के कारण एक और अन्तर्गन्त से अनुप्रेरित है तो दूसरी ओर बाह्य-जगत् से अनुशासित। काव्य के दो पक्ष होने हैं, प्रस्तुत तथा अप्रस्तुत, और दोनों पर ही देश-काल की परिस्थितियों का प्रमित प्रभाव पाया जाता है। युग-विशेष के प्रमुख काव्यों को पढ़कर हम यह जान लेते हैं कि उस युग के मानव का जीवन कैसा था, उसकी क्या समस्याएँ थी, उसकी राजनीतिक, धार्मिक तथा सामाजिक दशा कैसी थी और बुरा-भला, कर्तव्य-अकर्तव्य, पाप-पुण्य आदि के विषय में उसकी क्या धारणाएँ थी। कवि कथानक के संघटन एवं पात्रों के निर्माण में जिन सिद्धान्तों को स्वीकार करता है वे उसके आदर्श माने जा सकते हैं; स्थान-स्थान पर सवाद, उपदेश आदि के व्याज से अपने विचारों की अभिव्यक्ति वह करता ही जाता है। काव्य का प्रस्तुत पक्ष निश्चय ही कवि के उस व्यक्तित्व का द्योतक है जिसका निर्माण उस कवि की परिस्थितियों ने किया था और इसी व्यक्तित्व का अध्ययन काव्य के अध्ययन का विचारात्मक फल है।

कवि ने जो कुछ सिद्धान्त-रूप से, कथानक के निर्माण द्वारा, अथवा पात्र-सृष्टि में अभिव्यक्त कर दिया वह उसका प्रस्तुत पक्ष है, उसका अध्ययन आवश्यक है। परन्तु

१. हम्सन : एन इन्ट्रोडक्शन टू दी स्टडी ऑफ़ लिटरेचर, पृ० १४।

२. शब्दाभिव्यक्ति सहित काव्यम्। (मामह. काव्यालंकार)

तद्वैयर्थी शब्दाभिव्यक्ति...। (मम्मट : काव्यप्रकाश)

रस ग्रन्थयन से भी अधिक आनन्दयक है कवि और काव्य का यह स्तुतपत्र, जो मनागत ही मनावृत हो गया है; कवि में निम्नकोष मात्र में योग्यातुरंक जो कुछ कह दिया केवल वही उसके विषय में प्रमाण नहीं, प्रयुक्त जिसे बहून्-बहून् कह रहा गया वह भी उगना, ही या उगते भी अधिक मूल्यवान् है। यदि मनोवैज्ञानिक दृष्टि से देखें तो कवि की भाषा में वाक्य के सम्पूर्ण घाने घाने भाव और विचार कवि के दिमाग में उमड़ते उगते नहीं बल्कि मरते जिना कि कवि में घनिष्ठ छिपाकर चुपचाप झोले घाने और बाहर घाने के लिए क्याकुम संघम के लीक्यों पर गिर पटक-पटक कर मूँछित हो जाने वाले भाव और विचार; उप-वेदन के ये ही घटिया कवि के विषय में निम्नता साक्षी हैं; कवि की वाणी संघम के घनगुठन में जननपर विपरण करती हुई जो हाव-भाव और सकेतों द्वारा कह गई वही उनके घर का रहस्य है; कवि ने शब्दों को जो कुछ कहने की भाषा दी उगते अधिक यदि प्रमादयन भी थे हमको बना जायें तो हम अपनी सफलता पर घम्य हो जायेंगे। घस्तु, काव्य का प्रस्तुतपत्र निम्नम ही महत्त्वपूर्ण ग्रन्थयन का विषय है परन्तु उसका प्रस्तुतपत्र महत्त्व के साथ-साथ प्रमाण-रूप से अधिक विदयनीय भी है।

जीवन की गरमता-नीरसता, गुण-दुःख, उताह-वैराग्य आदिके साथ-साथ, काव्य का परिच्छेद भी परिवर्तित होता रहता है, बाहरी सत्र-पत्र और तड़क-मड़क जीवन में घघानुरक्ति की घोटक है, एवं वस्त्र-भूषण के प्रति उदासीनता जीवन में वैराग्य बतलाती है; जीवन-मरण से मुक्ति चाहने वाले साधु और भिक्षु सर्वत्र एक गैरिक वस्त्र धारण करते रहे हैं परन्तु ऐहिक सुखों के उरासर बिलासी राजा एवं थोड़ी जनो से कला को आश्रय तथा आदर मिला है। काव्यशास्त्र में कविता को कामिनी माना गया है जो स्वयं इस ओर सकेत करता है कि कविता में सामाजिक जीवन का प्रतिबिम्ब दिखाई पड़ता है। जिस काल में मौनिक सुखों की पूर्णता होती है उसकी कविता और कामिनी चिन्ता-मुक्त होकर कलात्मक जीवन भोगती है। जनता का कविता और कामिनी के प्रति दृष्टिकोण भी समानान्तर होता है, बौद्धों और सन्तों ने कामिनी की छाया से भी घृणा की तो उनकी कविता रूप-रंग-हीन एक भिक्षुणी बन गई; संस्कृत साहित्य के भार्य-युग में जीवन शान्त एवं मरल था, कलतः काव्य भी उदार, गम्भीर तथा सरल लिखा गया; महाकाव्यों के युग में वेदाभ्यासियों को बड़े कहा जाने लगा तो कविता भी रूप और सौन्दर्य में खिल उठी; कवि जितनी कवि नायिका के शृंगार में रखता है उतनी ही कविता की सजावट में भी।

सौन्दर्य का जीवन में इतना महत्त्व होते हुए भी कुछ आलोचक उसको आदर की दृष्टि से नहीं देखते; उनके मत में कविता की आँखें नीची करके इतल परिधान में

१ वेदाभ्यासजडः कथं न विषय-आवृत्तकीतुहलो।

निर्मातुं प्रमेवेन् मनोहरमिव रूपं पुराणो मुनिः ॥१०॥

(विष्णोर्वशीये, प्रथमोऽङ्कः)

संभव न था। दिन-दिने-दिने धनना मन्देन कह जाना चाहिए। इन धनिसंयम के दो फल हैं। प्रारम्भिक दिनों में कवि कीविषय का मदा ध्यान रखते थे, वे यह जानते थे कि किस भाषा में और किस भाषा में परिच्छद कविता-कामिनी के बनेवर को विभू-रिज^१ बनेता और वह वह नृपचितीन भार बन जावेगा; परन्तु पीछे कविता-कामिनी को क्षमता का दिवार न रहा और स्वकीय वैभव के प्रदर्शनार्थ कवि ने कविता को प्राण दी कि पुनः नृप ने नृजे बिना वह बाहर भाँजने का प्रयत्न न करे। जो सुकुमारी शोभा के भार ने ही उन्मत्त पाव धननी है वह धामूपणों का बोझ कैसे सँभाल^२ सकेगी, वह बिचार कवितामी कवियों के ध्यान में ही न आया, वस्तुतः वे उस कविता-कामिनी को प्रीतदायी तथा धनने दिवान का साधन मात्र समझते थे। सौन्दर्य की प्रयत्नेना का दूसरा कारण धनलोचकों का व्यक्तित्व है। वाग्य एक और कवि के व्यक्तित्व का परिचायक है तो दूसरी ओर पाठक की रचि का परीक्षक भी। कवि ने तो धनने युग में रहकर अपनी परिस्थितियों में विकसित होकर धनने प्रयत्न-मनन के पदम्बन्धन एक काव्य का निर्माण कर दिया; अब उसका स्वागत कैसा होता है यह धनलोचक के व्यक्तित्व पर निर्भर है, इसी कारण देश, काल तथा पात्र के भेद से धनलोचना में मदा भेद पाया जाता है; राजगुरु बनकर मस्तुत के दरबारी साहित्य का रमान्वादन करनेवाले केदावदाग ने जो काव्य निता उमरो राजाधप से निराश, जीवन की पुष्टियों में उलझा हुआ, संश्रुत-साहित्य की परम्परा से प्रारिचित धाज का मजदूर या बूढ़नीनिजीधी धनलोचक कैसे पसन्द कर सकता है ? काव्य सुन्दर हो, इस विषय में मतभेद नहीं हो सकता, परन्तु प्रसाधन की मात्रा तथा परिच्छद के प्रकार पर पाठक और धनलोचक एकमत नहीं हैं। कामिनी के समान कविता अपनी मन्मता^३ में आकर्षक नहीं लगती, उसे वस्त्राभूषण की प्रेरणा है; यह वस्त्राभूषण एक श्वेत^४ वस्त्र मात्र हो या धमूत्य रत्नाभरण।

यह एक विचारणीय विषय है कि प्रसाधन जीवन का मापक है या नहीं, विदो-पन: कविता के क्षेत्र में प्रसाधन के आधार पर ही यह निर्णय नहीं दिया जा सकता कि

१. 'हाउएवर दि प्रली राइटर्स एमप्लोइड मनी फिगर्स इन दिप्रर कम्पोजीशन, एण्ड यट वर मोर नेचुरल देन दोज़ यू अलोयड ईम ऑलटुगेदर, बीकॉस वे इन्ट्रोड्यूस्ड ईम इन एन आर्टिस्टिक वे।' (ग्रिस्टोटल : पोइटिक्स, पृ० २१७)
२. भूपन भाए सम्हारिहै, क्यों यह तन सुकुमार।
मूषे पाँद न धर परं, सोभा ही के भार ॥ (विहारी)
३. 'व्हाट इज़ बलीमर एण्ड एवीडेंट इज़ एण्ट टु एक्सट्राइट कॉन्टेम्प्ट, जस्ट लायक मैन यू हैव स्टिप्ड दैमसेल्फज़ नेकिड।' (ग्रिस्टोटल : पोइटिक्स, पृ० २२४)
४. सेत सारी ही सौ सब सेत रंगी स्याम रंग,
सेत सारी ही सौ रंगे स्याम लाल रंग में। (भतिराम)

धमनः काव्य जीवन मे घोर-घोरा है धमनः नहीं । केजल जैसे जमदारों कियों में प्रगा-
धन का येभव पाठक को गिन कर देता है, परन्तु गुरिचारी के कोरे उदय जीवन
का भार दिगाई चढ़ते हैं, गरीबों की ये जरेन्द्र धर्मा का भी "घात के बिगड़े न जाने
कय मिलेंगे" अधिक लोकप्रिय है परन्तु महादेवी वर्मा का "धीरे-धीरे उतर दित्तित से
या वलन्तरजनी" उनका नहीं है । तब तो ऐसा लगता है कि कविता-यतिना विच्छिन्ति-
हाय में ही हृदय पर अधिरार करनी है । गिरारी उदाहरणों की भी कमी नहीं,
'विनयपत्रिका' सुसमी का सर्वश्रेष्ठ ग्रन्थ है तथा साग 'गंगा' का विमान जमदार भी
उगी में सर्वाधिक है, 'साकेत' का नयन गगन घालोपना तथा रंभर दोनों ही कवीयों पर
गर्वोत्तम है, बिहारीनाथ हिन्दी के उगम कवियों में हैं और धनंजय का जितना चम-
रकार उनमें है उतना प्रलङ्घन-काल के भी ग्रन्थ कवियों में नहीं । तब क्या काव्य-जोष्टव
और सौन्दर्य-सम्पत्ति एक ही गुण के दो प्रसंग-प्रसंग नाम हैं ?

अस्तुतः काव्य का मूल्य उसके भाव-विचार-कोष पर निर्भर है, केवल वेद-भूषा
पर नहीं, निदचय ही परिच्छेद धारणकर्ता के विषय में किसी अनुमान की जन्म देते हैं
परन्तु तभी तक जब तक कि कोई अन्य लोग आधार प्राप्त न हो, राजकीय वस्त्र धारण
करने वाले को राजपुरुष समझा जायगा, परन्तु यदि वह प्रवाद भी फैल गया कि वह
राजपुरुष नहीं धीर है (धुराकर राजकीय वस्त्र धारण कर रहा है) तो फिर कोई भी
अनुमान निरस्त नहीं हो सकता; कण के आश्रम में भृगुवाबिहारी राजा जब अपनी
वास्तविकता को छिपाकर शकुन्तला धारि के समक्ष पहुँचा तो उन्होंने उसको सामान्य
राजपुरुष समझा, जब उसने दुष्यन्त-नामाभिन्न मुद्रिका शकुन्तला को सिचन से मुक्त
करने के लिए ही तो मसियों को तरकास सन्देह हुआ, परन्तु समाधान होने पर वे फिर
उसे सामान्य राजपुरुष ही समझने लगे । अस्तु, काव्य का मूल्य उसके वस्त्राभरण से
नहीं प्रत्युत उसके विचार और भाव से निर्धारित किया जाता है । परन्तु वस्त्राभूषण
व्यर्थ नहीं हैं, वे विचारों के मूल्य पर तो अनुशासन नहीं रखते किन्तु भाव की प्रति-
पायता के मापक हैं । विचार की अभिव्यक्ति सरल तथा सहज ढंग से भी हो सकती
है और भावना की मोहिनी में सपेटकर भी, जब विचार सरल एवं सीम्य रूप से पाठक
के सम्मुख आवेगा तब उसकी स्वीकृति गाम्भीर्य में निहित रहेगी, परन्तु जब वह चम-
चमाता हुआ मन पर अधिकार कर लेगा तो उसकी अस्वीकृति असंभव है । जब विचार
भावुकता से भर जाते हैं तो भाषा वास्तविक विचारों को व्यक्त नहीं करती, विचारों
के प्रति रचयिता की भावुकता को व्यक्त करती है^१ । इस प्रकार की अभिव्यक्ति
समभावक को अत्यधिक प्रभावित करेगी, सामान्य पाठक या साहित्यिक समालोचक

१ "दि मोर हमोशन्स प्रो अपीन ए सैन, दि मोर हिज् स्पीच एवाउण्डम इन फिंगर्स...
फीलिंग्स स्वाय्म आइडियाज़ एण्ड संगेज इन मूड्स टु एक्सप्रेस नोट दि रिश्-
ऑफ गिफ्ट बट दि स्टेट ऑफ वन्स हमोशन्स" ।

(पाषवन : स्टडीज़ और सम कन्सेप्ट्स ऑफ़ दि प्रलंकारताएज)

को नहीं । इसीलिए कवि को यह ध्यान रखना चाहिए कि आलंकारिक सौन्दर्य प्रमुख न बन जाय, उसका औचित्य उसकी स्वाभाविकता में है; आलंकारों की प्रति रचयिता की शैली में अपरिपाक की द्योतक है, इससे अव्यवस्था तथा सुरचिहीनता का अनुमान कर लिया जाता है ।^१

काव्य का अप्रस्तुत पक्ष

यह निश्चय कर चुकने के अनन्तर कि काव्य में प्रस्तुत पक्ष से अधिक महत्व अप्रस्तुत पक्ष या परिच्छद का है, और परिच्छद का वैभव कवि के व्यक्तित्व का विशेष परिचय देता है, हमको यह देखना होगा कि परिच्छद अथवा अप्रस्तुत पक्ष का वास्तविक एवं निश्चित अर्थ हम क्या ले रहे हैं । काव्यशास्त्र के पुराने आचार्यों ने काव्य के अप्रस्तुत पक्ष को 'अलंकार' नाम दिया था, और सौन्दर्य की समस्त योजना को वे अलंकार ही कहते थे; परन्तु इस शब्द से छन्दोयोजना, भाषा-व्यवहार आदि का कभी बोध नहीं हुआ । यदि काव्य के प्रस्तुत पक्ष को 'वर्ण्य' कहा जाय तो अप्रस्तुत पक्ष का नाम 'वर्णन' है, यदि प्रस्तुत पक्ष को 'अलंकार्य' कहे तो अप्रस्तुत पक्ष 'अलंकार' है । भामह ने 'भूषा', 'अलंकृति', 'सन्निवेश',^२ शब्दों का प्रयोग समान अर्थ में किया है, दण्डी में भी 'अलंकार' शब्द का व्यापक अर्थ है; 'अलंकृति' तथा 'अलंकार' शब्दों को पुराने आचार्य समानार्थी ही समझते थे । वामन ने 'अलंकार' शब्द का प्रयोग संकीर्ण तथा व्यापक दोनों अर्थों में कर दिया, वे सौन्दर्य-मात्र को भी अलंकार कहने लगे और सौन्दर्य के प्रतिगमना अर्थ को भी । हिन्दी में आचार्य केशव ने 'अलंकार' शब्द का व्यापक अर्थ लिया है, उनका अनुकरण पुराण-पाण्डेय, बेनी प्रवीण, तथा पदुमनदास^३ ने किया । पण्डित रामचन्द्र दुराज ने काव्य-योजना के दो भेद किये हैं—'वर्ण्य-वस्तु' तथा 'वर्णन-प्रणाली',^४ और 'वर्णन-प्रणाली' को उन्होंने 'अलंकार' का पर्याय माना है । यदि केशव की आधार मानकर चलें तो अप्रस्तुत पक्ष या 'वर्णन-बंध' का नाम अलंकार है, इसके दो भेद हैं, गायारंग या गायान्य तथा विविष्ट । 'सामान्यालंकार' का अर्थ वर्णन-मायसी और 'विशिष्टालंकार' का अर्थ वर्णन-दीप्ती है; इसीलिए विशिष्टालंकार को ही भाषा का भूषण माना गया है ।

वस्तुतः अप्रस्तुत पक्ष के दो भेद मानने ही होंगे, एक गायपी-गन हमरा दीवी-गन । कवि प्रस्तुत के प्रति अरुने भाव को व्यक्त करने के लिए जिस सामग्री का उपयोग करना

१. "ए पिणर लुवत र्धस्त र्धन इत एरिप्प वन्ना मोटिस् ईट इत इव ए पिणर" ।

(मोनराइनग मोन दि गन्नाइन)

२. 'दि पिणतं दूरद दूर मोट की गूमरत । जिस मोट लं वॉट रोट एन एन अनईविननंत मोफ रटाइल ।' (२१७) (परिपेटोडल - मोटिस्म)

३. २० 'हिन्दी-अलंकार-साहित्य', परिशिष्ट, पृ० २३४ ।

४. २० 'आलोचना की छोट' (परिवर्द्धन गायरंग), पृ० १८२ ।

५. २० 'विद्या क्या है' (विन्तामणि I, पृष्ठ १८३)

६. २० 'काव्य में प्राकृतिक रूप' (वही II, पृ० ५)

७. भाषा इनने भूषण, भूषण कीर्ति मित्र । (विविध, ६.७)

है वह सामग्री स्वतन्त्र अध्ययन का विषय है और जिस प्रकार से उस सामग्री का उपयोग हुआ है यह ध्वनि-शैली-गत अध्ययन का विषय। रमणी के मुख का वर्णन करते हुए एक कवि ने कहा 'मुख मानो चन्द्र है', दूसरे ने कहा 'मुख कमल है'; प्रथम वाक्य में वर्णन-सामग्री 'चन्द्र' है और वर्णन-शैली 'उत्प्रेक्षा', दूसरे वाक्य में वर्णन-सामग्री 'कमल' है और वर्णन-शैली 'रूपक'; वर्णन-सामग्री की तुलना से हम यह बतला सकते हैं कि दोनों कवियों के मुख-विषयक दृष्टिकोण में क्या भेद है, और वर्णन-शैली की तुलना से दोनों कवियों की मुख-विषयक हृदयस्थ भावना का हमको ज्ञान हो सकता है। शून्म जी ने कवि-कर्म-विधान में विभाव-पक्ष के अन्तर्गत दो रूपों में साई गई वस्तुएँ मानी हैं—यस्तु-रूप (प्रस्तुत रूप) में तथा अलंकार-रूप (अप्रस्तुत रूप) में; और अलंकार-रूप में साई गई वस्तु से उनका तात्पर्य 'सामान्यालंकार' अथवा 'वर्णन-सामग्री' से ही है। यह धारण्य की बात है कि केशव का विरोध करते हुए भी आलोचक केशव के 'सामान्यालंकार' को धाज भी विवेच्य समझते हैं और वर्णन-सामग्री को अलंकार नाम से ही अभिहित किया जाता है।

यह पक्ष किया जा सकता है कि अप्रस्तुत के वर्णन-सामग्री (सामान्यालंकार) तथा वर्णन-शैली (विशिष्टालंकार) पक्षों में से आलोचक की दृष्टि में कौन अधिक महत्त्वपूर्ण एवं प्रामाणिक है। इसका उत्तर यही होगा कि यद्यपि ये दोनों परस्पर में नितान्त स्वतन्त्र नहीं हैं, फिर भी वर्णन-सामग्री कवि की रचि का छोटन करती है, और वर्णन-शैली कवि की भावना का—वर्णन-शैली तो वर्णन-सामग्री के आधार पर ही उसके प्रति कवि के अनुराग की यापक है; मुख को चन्द्र कहनेवाला उसके नयनानन्द-कारक प्रभूतमय रूप का प्रशंसक है, यदि इस प्रशंसा में उसने उपमा अलंकार का आश्रय लिया तो उसकी भावना हलकी मानी जायगी, उत्प्रेक्षा में कुछ बलवती और रूपक में नितान्त बलवती, क्योंकि उस दशा में मुख तथा चन्द्र में अभेद ही हो गया। वर्णन-शैली सूक्ष्म भावना का माप-यन्त्र है परन्तु वर्णन-सामग्री की छोट अतिरिक्त विद्व में से केवल वस्तु-विशेष पर केन्द्रित होने के कारण मन के झुकाव अथवा रचि का प्रमाण है। वर्णन-सामग्री का अध्ययन जितना वैचित्र्यपूर्ण तथा सूचनात्मक होगा उतना वर्णन-शैली का नहीं, क्योंकि वह सैद्धान्तिक तथा अमूर्त है।

रचि-वैचित्र्य से वर्णन-विषय की समानता में भी वर्णन-सामग्री में वैचित्र्य होगा, यह तो तिव्र है, परन्तु कभी-कभी कवियों की रचि वर्णन-विषय के वैचित्र्य में वर्णन-सामग्री की समान योजना कर देती है; वस्तुतः प्रस्तुत और अप्रस्तुत में से एक में साम्य और दूसरे में वैषम्य रचि-भेद पर आधारित रहता है। उदाहरण के लिए प्रस्तुत-वैषम्य में अप्रस्तुत-साम्य के दो छन्द देखिए—

(क) बागी ना जा रे, तेरे काया में छुलजार।

करनी-बपारी ओड़ के, रहती कद रसवार।

दुरमति-काय उड़ा के, देस मजब बहार।

मन-मानी परबोधिऐ, बरि संजम बी धार ।

दया-पौड़ सुनै नहीं, दमा सौंच जत डार ।

गुन छो' धमन के बीच में फूना अजब गुस्ताव ।

भुजिन बनी गनमान की पहिह गुंथि गनहार ॥ (कवीर)

(ग) बागन बाहे बी जाओ पिना, घर बंटे हो बाग लगाय दिखाऊँ ।

एरी बनार सो मोर रहो, बहियाँ दोउ छपे सो डार मवाऊँ ।

छानिन मे रत के निवृद्धा, अरु घुंघट रोलि कं दाख बसाऊँ ।

टाँगन के रम के चमके रनि फूँनि की रसतानि सुटाऊँ ॥ (रसतान)

बीर और रम्यान दोनों ने ही शरीर को वाटिका बनाया है, परन्तु एक के लिए निर्गुण प्रणाली पर पुरुष का शरीर वाटिका है और दूसरे के लिए विनाश-धारा से सिञ्चित युवती का बनेवर वाटिका है, एक से शान्त रम की उपलब्धि होती है दूसरे से शृंगार रम की। प्रस्तुत का यह वैपश्य दोनों कवियों की रुचि पर पर्याप्त प्रकाश डालना है।

प्रस्तुत अध्ययन

यह कहा जा चुका है कि काव्य-गत सौन्दर्य का अध्ययन करते हुए काव्य के प्रस्तुत तथा अप्रस्तुत दो पक्ष माने जा सकते हैं, और क्योंकि इन अध्ययन का उद्देश्य कवि के व्यक्तित्व का यथासंभव परिचय प्राप्त करना है इसलिए प्रस्तुत पक्ष में घाने वाली सामग्री की अपेक्षा अप्रस्तुत पक्ष की सामग्री अधिक प्रामाणिक अतः लाभदायक है—उन पर कवि का ज्ञात संयम नहीं होता अतः वह उनके अन्तःस्थ के अनेक रहस्यों की सूचना दे सकती है। अप्रस्तुत पक्ष के दो रूप हैं वर्णन-सामग्री तथा वर्णन-शैली; हमने अपना अध्ययन वर्णन-सामग्री तक सीमित रखा है, वर्णन-शैली की तो यत्र-तत्र सहायता ही ली है। यदि केशवदास की दशशवती का प्रयोग करें तो हमारा यह अध्ययन सामान्यालंकार तक सीमित है, और सामान्यालंकार की सामग्री की परीक्षा करके ही हमने कवि एवं काव्य के व्यक्तित्व के सम्यग् में सामान्य निष्कर्षों पर पहुँचने का प्रयत्न किया है।

यह कहना अनावश्यक है कि हिन्दी में यह अध्ययन अपने रूप तथा गुण में सर्वांगतः मौलिक है। अब तक कवियों और काव्यों के जितने अध्ययन हुए हैं उनमें उनका परिचय, उनका दर्शन, उनकी काव्य-कला तथा उनका महत्त्व और योगदान ही विवेचन और परीक्षण के विषय बने हैं। व्यक्तित्व के अध्ययन के प्रयत्न हुए ही नहीं, और यदि किसी ने भकेड किया है तो केवल प्रस्तुत एवं प्रतिपाद्य सामग्री को दृष्टि में रखकर ही, अप्रस्तुत सामग्री के संकेतो से लाभ उठाकर नहीं। अप्रस्तुत सामग्री का इतना अधिक उपयोग किसी अन्य आलोचक ने नहीं किया, और अप्रस्तुत सामग्री की 'सामान्यालंकार' के अर्थ में स्वीकृति भी पहिले नहीं हुई।

अप्रस्तुत सामग्री से हमने जो निष्कर्ष निकाले हैं, वे कितने विविधाद और निःसमाश्रय में पूर्ण हैं? यह प्रश्न आश्रय हमारे अस्तित्व में रहा है और यह स्वीकार करने में हमको कोई संकोच नहीं कि अनेक बार हमारे निष्कर्ष निर्वैयक्तिक नहीं रहे।

सम्प्रदाय गायत्री पाठक के सम्मुख केवल मन्त्र ही रखा गयी है। मन्त्राद्य प्रमाण प्रस्तुत नहीं कर गयी, क्योंकि पक्षियों के समान मानो मन्त्र के साथ से उनकी अक्षुण्णतापना का अध्ययन मानना पड़ता है; फिर संकेत-यत्न व्यक्तित्व-निरपेक्ष हो भी नहीं सकता। इसलिए यदि मेरे ध्यानोपद्रव-वन्तु "किमपि दृश्ये कृत्या सम्प्रदाये" का आरोप लगाते हुए मुझ से भगदमत्त हों तो मुझे धारण्य न होगा। मन्त्रानुसार सामग्री से जो संकेत मुझे मिले उनको मैंने ग्रहण कर लिया, यदि अन्य लोग दूसरे संकेत से चर्कें तो यह भी अध्ययन और मनन का ही परिणाम होगा, इसलिए हम दोनों के निष्कर्ष सम्पूति-विधायक भी हो सकते हैं; कम से कम सम्प्रदाय सामग्री से संकेत ग्रहण करके व्यक्तित्व का अध्ययन तो किया गया।

अध्ययन के इस क्रम में हमने देखा है कि व्यक्तित्व के विद्यमान में कतिपय परिस्थितियों का निश्चित योग होता है। इन परिस्थितियों को व्यापकता से संकीर्णता की ओर लाते हुए उनके नाम राजनीतिक, धार्मिक, सामाजिक, साहित्यिक तथा वैयक्तिक परिस्थितियाँ होंगे। राजनीतिक परिस्थिति तो व्याख्यायेशशील नहीं, धार्मिक परिस्थिति में मत-सम्प्रदाय आदि, सामाजिक में जीवनपापन व्यवसाय आदि, साहित्यिक में शिक्षा आदि, तथा वैयक्तिक परिस्थिति में जन्म-जानि, माता-पिता आदि को सम्निहित माना जा सकता है। किन्तु परिस्थिति का किस व्यक्ति पर कितना प्रभाव पड़ेगा—इसका कोई नियम नहीं; समस्त आचार-विचार का रंजन करनेवाले कबीरदास ने बादशाही अत्याचार के विरुद्ध एक शब्द भी न कहा, यह आश्चर्य का ही विषय है; सासारिक प्रेम से आध्यात्मिक प्रेम का मार्ग निकालने वाले सूफियों ने राधा का नाम न सुना ही, यह विश्वसनीय नहीं है। फिर भी प्रत्येक युग का अपना एक रंग है जो उस युग के सभी कवियों में पाया जाता है, भक्तिकाल में नारी से दूर भागने की प्रवृत्ति का इतना जोर था कि नारी के उपासक लोक-कहानी-कार भी उसको कोस-कोस कर ही उम पर प्राण देते थे; इसके विपरीत रीतिकाल में नारी जब अशरण-शरण बन गई तो हिन्दुओं के देवता भी उसके पैर पलोटने में अपने को कुतकृत्य समझने लगे। वस्तुतः युग और सम्प्रदाय की द्विमुखी छाप तो प्रत्येक कवि पर पड़ी जाती है, शेष तीन के विद्वत् भेद के आधार हैं; फलतः हिन्दी-साहित्य की काव्यधाराओं का अध्ययन करने के लिए प्रत्येक धारा के सिरोमणि कवि का अध्ययन ही पर्याप्त है; न जाने क्यों एक आकाश में एक ही चन्द्र उदित होता है; केवल रामभक्तिधारा ही ऐसी अनोखी है जिस पर तुलसी और केशव दो महान् तीर्थ हैं। अस्तु, प्रस्तुत अध्ययन की विन्मोहकता में हम केवल शास्त्री तर्कों पर ही टिक सके हैं, और हमारी दृष्टि फल-पञ्च-राशि के स्थान पर कोटरस्थ पक्षी-वर्ग पर जम गई है।

वीर-गाथा काव्य

पृष्ठभूमि

राष्ट्रता धर्म की विकारग्रस्त वर्णाश्रम प्रथा ने विनश्वितकर जब पददलित जनता ने महात्मा बुद्ध के नेतृत्व में विद्रोह का स्वर उठाया तो देश में घागूल परिवर्तन प्रारम्भ हो गया, पुराने विचार, पुरानी भाषा, पुराना साहित्य, पुराने प्रमाण (धार्मिक ग्रन्थ आदि) सभी को त्याग्य समझा गया, और बुद्ध के व्यक्तिगत प्रभाव के कारण इन विद्रोह ने थोड़े ही समय में घड्ढुन परिवर्तन दिया दिया; ऐसा जान पड़ने लगा मानो हमसे पूर्व या तो कुछ था ही नहीं और यदि था भी तो अधिभूत सारहीन ही था। परन्तु बुद्ध के साथ उसकी छाया भी गिनीन हो गई और उसकी पतियाँ सड़सड़ का सूखा शब्द करती हुई घनने निर्जीव अस्तित्व का ही प्रतीक बन बैठी। एक ओर बौद्धों में विकार पर विकार घाने लग गये, दूसरी ओर ब्राह्मण धर्म ने भी सचेन होकर करवट बदला। अतः अकरा-चार्य की एक सलकार ने अर्वादि मतां के छांके छुड़ा दिये। बहुत दिनों के उपरान्त वर्णाश्रम धर्म फिर सिंहासनासीन हुआ। पतित जनता में स्वतन्त्र चिन्तन का चिरलोप हो चुका था अतः समाज के अधिकांशियों ने अर्वादि मतावलम्बियों के अनाचार को लक्ष्य बनाकर जनता को उनसे विमुक्त कर दिया और ब्राह्मण धर्म की एक बार फिर प्रतिष्ठा की।

विद्रोह तो गान्त हो गया परन्तु उसके कुछ चिन्ह न मिट सके, जिनमें से मुख्य भाषाविषयक था, ब्राह्मण धर्म वाले भी यह समझ गये कि अब देववाणी मानव-जगत् के लिए व्यवहार्य नहीं रही। अर्वादि अनात्मवाद चिन्तन के क्षेत्र में मायावाद बनकर भाषा, और सामाजिक जीवन में वह भाग्यवाद^१, आत्म-त्याग तथा स्वामि-सेवा में बदल गया। नारी भोग तथा अविश्वास की भी पात्र^२ समझी जाने लगी। विद्रोह की प्रतिक्रिया भी जमकर हुई और बेदशास्त्र एवं बेदोस्त गुणों के प्रति भरसक धड़ा दिलाई गई; जनता की भाषा को साहित्य में स्थान देकर उसको सस्कृत भाषा में सजाना प्रारम्भ हो गया। विक्रम को एक सहस्र^३ वर्ष बीत रहे थे कि भाषा में

१. श्री राष्ट्रल साहित्यपायन ने 'सिद्ध-सामत-धर्म' के 'निराज्ञावाद' (भाग्यवाद) का कारण सामन्तों की युद्ध-क्षेत्र में असफलता को माना है, परन्तु खेरकाव्य का भाग्यवाद एक उदात्त भावना की उपज है जिसमें अवसाद की अपेक्षा उत्साह अधिक है; आगे चलकर भक्ति काव्य में अवश्य पराजय का प्रभाव माना जा सकता है।

(देखिए 'हिन्दी काव्य-धारा', 'मवतरणिका')

२. रिचर्ड इव एम्पिल एवीडेन्स टू शो देंट वीमन वर एसाइन्ड एन इनफोरमर पोडी-शन इन दी सोशल स्केल। (हिस्ट्री ऑफ इण्डिया; पृ० २२५)

३. सन् ई० की १०वीं शताब्दी में ब्राह्मण धर्म सम्पूर्ण रूप से अपना प्राधान्य स्थापित कर चुका था.....। (६०) (मध्यकालीन धर्मसाधना)

एक नया साहित्य बन उठा, जिसका उत्तर भारत के राजपूत राजाओं ने निकट सम्बन्ध है, और जिसमें ब्राह्मण^१ धर्म की फिर से स्थापना है।

हिन्दी भाषा का जन्म तो बहुत पहिले ही माना जा सकता है परन्तु साहित्य का प्रारम्भ इस पुनरुत्थान काग मे ही मानना पड़ेगा^२, उस दिन से मात्र एक साहित्य में वही धार्मिक-विचारधारा दिखलाई पड़ती है, समय-समय पर अन्य प्रकार के विचार भी मिलने हैं, जैसा कि स्वाभाविक है, परन्तु उनका परिपक्व भी ब्राह्मण धर्म की दृष्टि में ही होता है। इसमें संदेह नहीं कि बौद्ध धर्म के आन्दोलन ने ब्राह्मण धर्म की अनेक कुरीतियों को दूर करके उसे हिन्दी-साहित्य की स्थायी स्त्रोत के रूप में दिया, परन्तु कला के लिए हमारा साहित्य बौद्धों की प्रेरणा जैनों का अधिक श्रेणी है। हिन्दी साहित्य को जैनधर्म की, अथर्व-साहित्य में मुरधित, निधि परंपरा से मिली, छंद, अलंकार तथा अनेक छंद में उसका प्रभाव शताब्दियों तक मिलता है।^३ जैनों तथा बौद्धों का दोहा छन्द तो हिन्दी का अमर छन्द बन गया है, अथर्व की वर्णन-शैली भी जायसो तक दृष्ट मिलती है। वीरकाव्य का सौन्दर्यपक्ष मुख्यतः इसी अथर्व लोका-परंपरा का विकसित रूप है। वीरकाव्य को जो परंपरा मिली थी उसका जनता के जीवन से निकट सम्बन्ध था, इसीलिए उसमें स्वाभाविकता का ही प्रधान साक्ष्य है।

राजनीतिक परिस्थिति

वैदिक संस्कृति अहिंसा को परम धर्म न मानकर व्यापक धर्म का एक अंग विशेष मानती है, इसलिए इस पुनरुत्थान का नेतृत्व "एक जोय की हुर्या से उरने वाले तपस्वी बौद्ध"^४ भिक्षुओं को न मिलकर क्षत्रजीवी क्षत्रियों को मिला, जिनको इतिहास में 'राजपूत' कहा जाता है। राजपूत राजाओं में एकछत्र शासन की प्रथा न थी, एक नरेश दूसरे राजा पर आक्रमण अवश्य करता था परन्तु न तो उसके राज्य को अपने

१. इण्डिया इन दि इलेविन्स मेन्बरो एन्ड अलबैरुनी साइट वात् ब्वाइट डिफेंड। बुद्धिधर्म, और एमिलबर ऑफ बुद्धिधर्म एण्ड शक्तिधर्म, और तानिधर्म वाज कनकाइड टु वन कॉरनर ऑफ दि कास्टी, नेमली बंगाल; जैनधर्म मेन्टेन्ड इट्स एगिस्टेंस इन दि एक्स्ट्रीम वेस्ट, गुजरात एण्ड राजपूताना; बट दि ओमिनेटिड फीड ऑफ इण्डिया वाज हिन्दुधर्म। (इन्क्वियन्स ऑफ इस्लाम ऑन इण्डियन कल्चर पृ० १११)

२. हरनाल साहबेर भते ८०० ख० हदने १२०० ख० अक्षरेर मध्ये प्राकृतेर युग सुप्त ओ गौडीय भाषासमूहेर युग उद्भूत हदमाछिल। बौद्ध-शक्तिर पराभवे, हिन्दु-धर्मर पुनरुत्थाने, हिन्दु-आतिर नव ज्येष्ठर स्फुरणे ओ सत्कृतेर नवविकासे, सेइ परिवर्तन एत इत हइत.....। (१५) (बगभाषा ओ साहित्य)

३. 'हिन्दी काव्यधारा,' 'अवतरणिका', पृ० १२-१३।

४. 'चन्द्रगुप्त मौर्य'।

राज्य में मिलाता था और न विजित प्रजा पर झूट-मार आदि घत्याचार ही करता था; चक्रवर्ती भूमिपाल “केवल यश के लिए ही विजय”^१ करते थे जिसमें न तो बौद्धों की कायरता को स्थान है और न यवनो की अमानुषिक बर्बरता का आदेश ।

परमेश्वर संसार की सबसे बड़ी शक्ति है और इस संसार का परमेश्वर (या परमेश्वर का प्रतिनिधि) राजा है^२, ब्राह्मण धर्म के इस विचार की इस युग में बड़ी धूम रही; राजनीति में इसको ‘दैवी अधिकार’ कहते हैं । “राजाओं का एक सत्तात्मक शासन था, प्रजा का उसमें कोई हाथ न था.....स्वामी सेना रखने की प्रथा घटती जाती थी....”^३ परन्तु प्रजा का प्रत्येक व्यक्ति राजा के लिए प्राण-त्याग करना अपना परम कर्त्तव्य^४ समझता था । राजा के सामन्त तथा दरबारी सभी कम से कम कर्म में शरी होने से श्रिनका यह विश्वास था कि एक न एक दिन तो मरना ही है फिर क्यों न स्वामी की सेवा में तन अर्पित करके इस लोक में यश तथा परलोक में स्वर्ग-मुक्त प्राप्त किया जाय ।^५ जिस प्रकार धार्मिक क्षेत्र में भगवदिच्छा समझकर किया गया निष्काम कर्म भगवान् की समर्पित हो जाता है कर्त्ता उसके लिए उत्तरदायी नहीं समझा जाता, उसी प्रकार ऐहिक जीवन में अपना व्यक्तित्व राजा या स्वामी को अर्पित कर देना इस युग का सबसे बड़ा प्रजा-धर्म था ।^६

शागकों के स्वभाव में स्वाभिमान की मात्रा विशेषतः देखने योग्य है परन्तु वह स्वाभिमान बोरा झूठकार मात्र ही न था उसमें अपने पद तथा अपनी मर्यादा का सदा ध्यान रहता है; एक सामन्त जो बल तक एक सामान्य सैनिक या मात्र शासक बन गया तो उसका यह कर्त्तव्य हो जाता है कि अपने पद की मर्यादा की रक्षा अपने प्राणों से खेलकर भी करे, यदि वह ऐसा नहीं करता तो वह नीच है, कुल-वन्धक है, उस पद के योग्य नहीं है । फलतः छोटी-छोटी बातों के लिए ही बहुत बड़े-बड़े युद्ध टन जाते थे, अधिकतर युद्धों का कारण या तो अपनी मर्यादा-रक्षा है या प्रजा के किसी सामान्य कष्ट का बदला; शागक की दृष्टि से दोनों में तनिक भी अन्तर नहीं है । प्रजा के लिए

१. दशमे विजिगीषुसाम्—रघुवंशम् ।

२. तो नृप प्रम वेदन बहूँ, नृप परमेश्वर आहि ।

(पृथ्वीराज रागो, पृ० २०६४)

३. “भारतीय इतिहास में राजपूतों के इतिहास का अर्थ है ।”

(हिन्दु-अभिनन्दन-सङ्घ पृ० ४२-६)

४. स्वामि लीकरं जानि कर, रहै ध्यान घर सोय ।

तो रानी फिर लीलियो, कुल रजपूत न होय ॥ (परमान रागो, २६०)

५. मे भगो तेऊ भरे, निज कुल लाए सोह ।

भरे ॥ नर गय जोति मिलि, बते अमरपुर तेह ॥

(पृथ्वीराज रागो ११६८)

६. स्वामि मेज निग तन तपन, होय न लग्ये ओर जग ।

(पृ० ८० १२१६)

इतना त्याग करने के कारण ही उस युग का राजा 'दामक' न कहनाकर 'प्रजापालक' कहलाता है, एक व्यापक धर्म में उसको प्रजा का पिता ही समझना चाहिए ।^१

राजपूतों के स्वभाव में स्वाभिमान, धारम-रयाग तथा प्रजा-पालन के प्रतिरिक्त दो वृत्तियाँ और भी थीं; एग को भोगप्रियता तथा दूसरी को युद्धप्रियता यह मन्ते हैं । ध्रुवदिक मतों ने सत्तार में पलायन का जो आदर्श रखा यह कारण धर्म को प्राप्त न या इसलिए इस युग में भोग्य वस्तुओं का निराल्प भोग नेताओं का ध्येय बन गया । राजाओं के अन्तःपुर में न केवल एक से एक बढ़कर रूपवती कामिनी ही दिखलाई पड़ी थी, प्रत्युत विलास के सभी साधन—कला के सभी उपकरण—अमूल्य रत्न, प्रतिभा-शाली व्यक्ति, अलौकिक अस्त्र-सस्त्र, देश-विदेश के अश्व आदि भी भरे रहते थे; और इसी सामग्री से उनकी महत्ता की माप होती थी; उत्सवों, स्पर्धाहारों आदि पर इसका प्रदर्शन आवश्यक था; इसकी प्राप्ति तथा रक्षा के लिए प्राण तक त्याग देना अपरिहार्य न समझा जाता था । ध्यान रखना होगा कि राजपूत राजा विलासाध्य न थे, अपने पराक्रम से अर्जित वस्तु का भोग वे अपना कर्तव्य समझते थे, परन्तु अनूचित-उचित का उनको सदा ध्यान रहता था । राजपूतों ने पर-नारी पर कभी दृष्टि नहीं डाली, हाँ, किसी भी राजा की अविवाहिता कन्या को पराक्रम से जीतकर सहर्षमिणी बनाना उनका प्रिय विषय था । उनका विश्वास था कि पर-नारी की रक्षा से जय तथा पर-नारी पर कुदृष्टि रखने से पराजय होती है ।^२

युद्धप्रियता इन राजाओं का दूसरा गुण है, जो जितना अधिक विलासी उतना ही अपनी भान पर मर मिटनेवाला ।^३ प्रेम निमग्न हो पाकर जिस सुन्दरी को प्राप्त करने के लिए अपने प्राणों तक की बाजी लगा दी और अपने प्रिय सामन्तों को लो दिया उसकी पालकी राजप्रासाद तक पहुँच भी न पाई थी कि किसी क्षण के अत्याचार का समाचार मिला, तत्काल ही आँखें साल हो गईं, भुजबंद फड़कने लगे, घोड़े में एड़ लगाई और जुम्मारू बाजे बज उठे । वीरता का इतना सजीव रूप अन्यत्र कदाचिद् ही मिले । शृंगार और वीर में कोई विरोध नहीं है, दोनों की सहप्रवृत्ति^४ जीवन की सूचक है, इन्द्रिय-भोगलिप्सा शृंगार नहीं है और वनरता को वीरता नहीं कह सकते, जिसमें जीवन

१. जैसा कि कालिदास ने विलीप के विषय में कहा है—

प्रजातां विनयाधानाद् रक्षणार्थं भरणादपि ।

स पिता पितरस्तासां केवलं अन्महेतवः ॥ (रघुवंशम् १।१८)

२. परयोपित परसं नहीं, ते जीते जय नीच ।

पर तिय तत्कृत रैनदिन, ते हारे जग नीच ॥ (पृ० रासो)

३. राज्य जाय फिर होत है, सिरिय जाय फिरि भाय ।

वचन जाय नहि बाहुरै, भूपति नकं पराय ॥ (परमाल रासो, ३०८)

४. (क) वीर शृंगार सुमंत, कंत जनु रत्न वास । (पृ० रा०)

(ख) अवन सुनं वर वीर रस, सिधव राग अपार ।

हराय उठे दोउ तिहि समै, मिलन वीर शृंगार ॥ (हम्मीर रासो, १४८)

होगा वह मरार में ब्रह्मनिन्दों के समान निरा भी रहता है और ज्ञानियों के समान
उसका मरार मरार भी कर सकता है। मरार तथा धीर की यह सहप्रवृत्ति अवैदिक
रूपों में न थी।

सामाजिक जीवन

उम युग में ईश्वर तथा भाग्य में अवैदिक विस्वास किया जाता था, भाग्य
बड़ा प्रबल है जो कुछ दिधि ने निरा दिया है वह भेटा नहीं जा सकता^१, मनुष्य इसी-
लिए यह नहीं कर सकता कि बल बना हो जावेगा^२, बड़े-बड़े धनवान् धरित हो गये
हैं परन्तु दिधि के सामने सबको झुकना पड़ा है। यही भाग्यवाद धागे चलकर जायसी
तथा मुसली में पग-पग पर मिलता है। परन्तु धीरकाव्य का भाग्यवाद व्यक्ति को सक-
संग नहीं बनाना, प्रयत्न फनाफन में निरपेक्ष होकर उसाहपूर्वक^३ कर्तव्य की ओर प्रेरित
करता है। इसी भाग्यवाद का फल था कि प्रत्येक राजपूत बिना आगा-पीछा सोचे ही
रण-श्रेष्ठ में बूढ़ पड़ता था और रक्त की नदी बहने लगती थी। प्राण-त्याग तो उस
समय एक सामान्य विनोद मात्र था, जब दो व्यक्ति लड़ेंगे तो यह निश्चय है कि एक
ही जीवित रहेगा^४, कोई भी जीवित रहे इसका कोई भी अन्तर नहीं। जगतिक ने
ज्ञानियों की प्रायः १८ वर्ष ही मानी है^५, इसके उपरान्त वे बयस्क हो जाते हैं और
हिमी भी मिट्टन में उनका शरीर खेत रह सकता है। बौद्ध लोग जीवन की प्रपेक्षा
मृत्यु को अधिक मध्य मानते थे, अपने स्वभाववत् राजपूतों ने यही सत्य सिद्ध कर
दिया था। कायरता एक कुलबलंक था, जिसमें सबसे अधिक सज्जा जननी को आती
थी,^६ क्यों उसने ऐसे पुत्र को जन्म दिया जो कायर बनकर कृपण के समान अपने
जीवन की रक्षा करना चाहता है? धीरो का विश्वास था कि युद्धस्थल में अपने

१. विधिना विधिन्न निरन्धो पटल, निमिय न इन लिखिल डरय । (पृ० रा०, २३७२)

जु बछू लिटियो लिसाट मुखत्र अरु दुख समंतह ।

धन, विद्या, सुन्दरी, अग, आघार, अनंतह ॥

कलप कोटि टरि जाहि, मिटै न, न घटै प्रमानह ।

जनन ओर जो करै, रंचन न मिटै विनानह ॥ (पृ० रासो)

२. जानै न लोप इह शोक में, कौन भेद कत शुद्धिभ्रम । (पृ० रासो, २४२५)

३. जब लगि पंजर साँस, भास तब लगि ना छंडों । (पृ० रा० २०४८)

४. यह प्रगट बस ससार माहि, मिरै दास, एक रहै । (हम्मीर रासो, ११४)

५. बरिस घठारह छत्री जीवं, आगे जीवन की धिक्कार । (आल्हाड)

६. (क) पुनि कहो कन्ह नृप जंत सौं, स्वामि रखिल जिनु तनु तजै ।

तिन जननि दोस मुघजन कहें, मूँछ धरत मुखल न लजै ॥ (पृ० रासो)

(ख) ता जननिय को दोस, मरत सत्री जो सचदय । (पृ० रासो, २०३६)

७. आल्हा की माता ने कहा था—

सदा पुत्र जीवं न कोइ, भूतस की यह रय ।

जो भूपति भय मदमति, धायगु करी न भग ॥ (परमार रा०, ४७)

कर्तव्य का पालन करते हुए प्राण देने से जीव की मुक्ति हो जाती है, ^१ इसलिए जब तक इस शरीर रूपी मन्दिर में आत्मा का निवास है तब तक इसको अपवित्र न बनने देना चाहिए—इसमें तेज ^२ हो, साहस हो, अत्याचार-दमन ^३ की शक्ति हो। प्राणों के निकल जाने पर फिर शरीर से कोई मोह नहीं रहता, इसलिए अपने निकटतम सम्बन्धी को वीर-गति प्राप्त करते देखकर राजपूत के मन में शोक नहीं होता प्रत्युत उत्साह की मात्रा बढ़ जाती है।

वीरयुग में नारी के दो रूप मिलते हैं—वीरमाता और वीरपत्नी। वीरमाता का जीवन उस समय धन्य माना जायगा जब उसका पुत्र शत्रु से युद्ध करता हुआ विजयी होकर लौटे या स्वयं वहीं अपना शरीर त्याग दे, रण में सोये हुए पुत्र के लिए माता शोक न करेगी प्रत्युत उसकी वीरता का कीर्तन सुनकर मन में फूली न समावेगी। वीर-पत्नी का जीवन भी पति के साथ है तथा मरण भी ^४, इसलिए पति की वीरगति का समाचार पाकर वह सानन्द शृंगार करके उसके समागम ^५ के लिए स्वर्ण चली जायगी। जो पत्नी ऐसा नहीं करती (कदाचित् ही कोई राजपूत-बाला ऐसी हो) उसको नरक मिलता है। ^६ उस युग में स्त्रियों से दूर भागनेवाली भवैदिक वृत्ति का पूरा विरोध हुआ, ^७ और ऐहिक जीवन के लिए स्त्री का संग आवश्यक समझा गया। ^८ महाकवि चंद ने सयोगिता के पूर्व-जन्म का वर्णन करते हुए बतलाया है कि स्त्री ने सुर, नर, असुर सबको मोह लिया है, स्त्री के कारण देवता मानव शरीर धारण करते हैं, और स्त्री के कारण ही वीर लोग मानव-शरीर को हँसते-हँसते त्याग देते हैं—
न्याय छुट्यो मुनि रूप इन, सुरति प्रीय त्रिय आहि।

१. बहुरि न हसा पंजरहु, जे पंजर तुटि धार। (पृ० रा०, १२१६)

२. रजवट घूरी-काच की, भग्यो फिरि न सँधाइ।

मनिया नाहीं लास की, कीजँ भाँच तपाइ ॥ (पृ० रा०, २४७४)

३. जा भरती कौ खाइ कै, मरै न जाई कोइ।

अतकाल नकँहि परै, जग में अपजस होय ॥ (पर० रा०, ४०६)

४. हम सुख दुख बंढन समथ्य। हम सुरग यास छंडै न सम्य ॥

हम भूख व्यास भगमें देव। हम सर सभान पति हंस सेव ॥ (पृ० रा० २१४७)

५. पूरन सकल विलास रस, सरस पुत्र-फल खानि।

अत होइ सह्यामिनी, नेह नारि को मानि ॥ (पृ० रा० २०१२)

६. निहचँ वेद नरक तेहि भाखँ।

पिय की मरत त्रिया तन राखँ ॥ (पृ० रा० २५५६)

७. संसार त्रिया बिन नाहि होत।

सजोगि सकति सिव माँहि जोत ॥ (पृ० रा० २१४७)

८. तुलना कीजिए—

कलत्रे गृहीर मुख, कलत्रे संसार।

कलत्रे हृदये हय, पुत्र परिवार ॥ (१६०) (कृतिवास : रामायण)

जा मोहै सुर नर असुर, रहै ब्रह्म सुख चाहि ॥

इनह काज सुर घरत, सुर तन तजत ततच्छिन । (पृथ्वीराज रासो, १२४३)

इसमें सन्देह नहीं कि उस युग में नारी के प्रति एक दूसरी भावना भी यथ-
व्य सुनाई पड़ती है, वह आकर्षण का विषय न होकर घृणा का पात्र थी। नारी को
'मूढ़ि में हीन', अविश्वास का पात्र^१, तथा पैर की जूती के समान^२ तुच्छ तक कह
दिया गया है। एक बात अवश्य है कि नारी का जीवन अनिश्चित था, वह वीरभोग्या
थी, उसको स्वयं ही ज्ञात न था कि कौन वीर उसको जीतकर उसका स्वामी बन
जायगा, प्रायः वह पितृकुल के शत्रु के हाथ पड़ जाती थी और तब उसको अपने पितृ-
कुल का कोई मोह न रहता था। बीसलदेव रासो में विरहिणी रानी ने अपने नारी-
भग्न को बार-बार धिक्कारा है^३, जिसमें पति के साथ चैन से बैठने का भी अवसर
नहीं मिलता। अन्य रानों के समान वीरयुग की नारी स्वामी की शोभा थी, जिसका
साथ अन्य रत्नों के समान विषय तो न था परन्तु जिसका अस्तित्व पति के अस्तित्व
का ही एक अंग था। उस युग में सामान्य नारी के प्रति भी धावर की ही भावना^४,
मिलती है, नारी विशेष अर्थात् माता^५, तथा पत्नी के प्रति तो राजपूत के मन में पूजा
के ही भाव थे।

१. सब त्रिया मूढ़ि मोची गिनंत । माने न सच्च ओ फुरि भनंत । (पृ० रा० २१५७)

२. साँप, सिंह, नृप, सुंदरी, ओ अपने बस होइ ।

तो पन इनकी अप्र मन, करो बिसास न कोइ ॥ (पृ० रा० २०६४)

सीता ने अग्निपरीक्षा के समय उलाहना दिया था—

पुरिस-एहीए होंति गुणवंतिवि ।

तियहे ए पतिगंति मरति वि ॥ (स्वयम्भू की रामायण)

३. हूँ बराही पली भोकियउ रोस ।

पाँव की पाएही सँ कियउ रोस ॥ (बीसलदेव रासो, ३३)

४. ओ जनस बाँई बीयो हो महेस । अवर जनम बारे घला हो मरेस ॥

रामह न तिरजी हरिणसी । मरह न तिरजी धोए पाई ॥

बन-बड बाली कोइलो । बहमती धंव बड चंप की डालि ॥

(बीसलदेव रासो, ६९)

५. दि रामपूत धाँनहं हिउ बिमन एण्ड हो देघर सीट बाउ बन धाँऊ दि "अमरालिना
हार्दणिस" धीम दि बंडल टु दि कंमेनेशन दे टोउ बन्धरकुम बरेज एण्ड हिररविने-
शन इन टाइटस धाँक दि किकलन्टी एण्ड परफोमंड डीहस धाँऊ बंतर दिघ अर
अनपरेल्लड इन दि हिरट्टी धाँक दि चरहं ।

(हिरट्टी धाँऊ मेडिक्विन इण्डिया, पृ० १७)

६. बग माता उररि धरि, बने बरल बस, ओ इहाँ परिपालं जियरो ।

पुन हेत पैलर्पा पिता प्रति, धमो जितेले मान बडो ॥ ६ ॥

(वेनि क्रियन एरमानी रो)

काव्य-परंपरा

यह ऊपर कहा जा चुका है कि वीरकाव्य ने संस्कृत काव्य-परम्परा को न अपना कर 'प्रसंस्कृत' काव्य-शैली को अपनाया। इसके अनेक कारण हो सकते हैं, जिनमें से मुख्य यह था कि वीरकाव्य लोककाव्य था परन्तु संस्कृत काव्य केवल विशेषज्ञों का ही विषय बन चुका था, दूसरे ब्राह्मण घमं वालों ने भी यह जान लिया था कि यदि जनता को अपनी ओर खींचना है तो जनता के ही साहित्य को अपनाना होगा। इस युग के कवि केवल राजसभा के रत्न ही नहीं बने हुए थे प्रत्युत राज्य-व्यवस्था तथा युद्ध आदि में भी सक्रिय भाग लेते थे। इस युग का पारण राजा का मन्त्री, मित्र, पंडित एवं ज्योतिषी भी होता था तथा उसका स्वाभि-भक्त सैनिक भी; एक हाथ में तलवार तथा दूसरे में खेखनी लेकर वह जन-जन में जीवन का संचार करने पर तुला हुआ था। यही कारण है कि हिन्दी-साहित्य में सबसे सजोब तथा स्वाभाविकतापूर्ण काव्य वीरकाव्य ही है, उसमें, बलत्कार भी मिलेगा, परन्तु केवल उसी स्तर का जिसको कि सामान्य जनता भी समझ सके। वीरकाव्य मठों या राजसभाओं में बँठकर नहीं रचा गया, प्रत्युत उत्सव या युद्ध आदि के अवसरों पर गाया गया है इसलिए उसमें सरलता और स्वाभाविकता कूट-कूट कर भरी है। किसी भी साहित्य के प्रारम्भिक काव्य जिन विशेषताओं से युक्त होते हैं, वे हमको रासो काव्य में भी पर्याप्त मिल जाती हैं।

रासो काव्यों की मुख्य विशेषता यह है कि वे किसी शास्त्रीय परंपरा के रूप मात्र नहीं हैं, वे घरबारी होते हुए भी मपार्यवादी हैं, काल्पनिक होते हुए भी ऐहिक हैं, ज्ञान-प्रदर्शन करते हुए भी पाण्डित्य से उबले नहीं पड़ते, तथा राजा-विशेष से सम्बन्ध रखते हुए भी युग-प्रतिनिधि हैं, वे राजकवियों के द्वारा लिखे गये थे फिर भी जनता के जीवन से उनका निकट सम्बन्ध है। इनको 'महाकाव्य' कहकर ही सन्तोष नहीं किया जा सकता, क्योंकि पंडित-समाज में महाकाव्य का जो लक्षण माना गया है वह इन पर नहीं घटता।^१ यदि तुलना करना आवश्यक ही हो तो शैली की दृष्टि से इनको रामायण, महाभारत, महापुराण आदि के समकक्ष रखा जा सकता है; क्योंकि वाल्मीकि, स्वयम्भू तथा कृत्तिवात की रामायणें तथा महाभारत एवं हिन्दुओं के पुराण तथा जैनियों के महापुराण, आदिपुराण आदि सभी काव्य लोक-साहित्य के वर्ग में आते हैं, विशेषज्ञ-काव्य के वर्ग में नहीं। वाल्मीकीय रामायण में जो तो केवल सात ही काण्ड हैं, परन्तु प्रत्येक काण्ड में कई-कई पर्व हैं, धीरे-धीरे पूर्वी का विभाजन सर्गों में हैं, प्रत्येक सर्ग को एक विशेष नाम भी दे दिया गया है जिसके समाप्त होने पर कवि ने बतला दिया है कि "इदमर्थं रामायणे सुन्दरकाण्डे लंकापर्वणि सीताविवाहो नाम चरित्राः सर्गः", और काण्ड के समाप्त होने पर कवि बतला देता है कि "समाप्तोऽयं श्रमककाण्डः"। रासो काव्यों में काण्ड तथा सर्ग नहीं हैं, केवल पर्व हैं जिनको "समय" कहा गया है^२ और

१. देखिए "रासो-काव्य-शैली"।

(पालोचना की ओर) (परिवर्द्धित संस्करण, पृ० १२-२०)
जनों के चरितकाव्यों में "संघि" नाम है, तथा सूत्रियों के आश्रयान-काव्यों में "रां"। "संघियों" की संख्या ११२ तक मिलती है, तथा "रांओं" की ३७ तक।

जिनकी संख्या ६६ तक है। विभाजन की यह शैली रासो काव्यों की एक स्वकीय विशेषता है।

रासो काव्यों की दूसरी विशेषता वस्तु-वर्णन है, जो उनके प्रारम्भिक काव्य होने का फल है। यह संभव है कि जिस भोज का वर्णन हो रहा है उसमें कवि स्वयं सम्मिलित न हो सका हो, या जिस युद्ध का चित्र खींचा जा रहा है उसमें वह स्वयं एक भ्रंशरक्षक न रहा हो, परन्तु इस प्रकार के अनेक भोज और अनेक युद्ध उसने अपनी भाँटों से देखे हैं, अतः अपनी प्रतिभा से वह पाठक के सामने एक ऐसा चित्र बनाता है जिसमें सूक्ष्म से सूक्ष्म बातों का खोरा तथा प्रत्येक वस्तु का (भेदोपभेद सहित) यथाक्रम नाम धाता जाता जाता है। जिस चित्र के लिए दूसरे कवि असीकृत कल्पना तथा अलंकारों की सहायता लिया करते हैं उसका मनोहर रूप रासो काव्यों में स्थूल सत्य तथा नाम-परिगणन से ही निरर उठता है। वाल्मीकीय रामायण में भी जब कवि वर्णन करने लगता है तो नामों की एक लंबी सूची तैयार हो जाती है, हनुमान् जब अशोकवाटिका में पहुँचे तो उन्होंने कौन-कौन से तरवार देखे इसका चित्र वहाँ देखने योग्य है; इसी प्रकार जब हनुमान् सीता की खोज करके लौटे सब बानरों ने किस प्रकार हर्ष मनाया—कुछ पाने लगे, कुछ हँसने लगे, कुछ गरजने लगे, कुछ माने लगे, कुछ दौड़ने लगे आदि आदि—यह भी अनेक क्रियाओं की लंबी सूची है। स्वयम्भू ने अपनी रामायण में मनोमोदक भोज का जो वर्णन^२ किया है, या कृतिवास ने बैंगला रामायण में दशरथ की बरात के बाँछों^३ के नाम तथा गिनती^४ बताई है उसको पढ़कर एक ओर तो रासो काव्यों की परंपरा का ध्यान आ जाता है दूसरी ओर जायसी की फिर पढ़ने की इच्छा होती है। पृथ्वीराज रासो के ६३वें 'समय' में (पृ० १६६० से २००० तक) "पकवान और मिठाई

१. वनासिकल संस्कृत साहित्य में अर्घ्य-विषय तो केवल "उज्जयिनी नाम मगरी" या "अच्छौंद नाम सरः" (कादम्बरी) ही है परन्तु अप्रस्तुत सामग्री की कोई सीमा नहीं; रासो काव्यों में प्रस्तुत सामग्री ही इतनी संभावनातीत है कि अप्रस्तुत की आवश्यकता नहीं होती।

२. बड़दंड भोग्य भोग्य—सज्जड़। सक्कर—संडेहि पायस—पयसेहि। सहुदुय—तावरण—गुल—इकतुरसेहि। अलतय—पिप्लती—मिरिया—मलरहि॥ बेलय—एलेकर—जंबोरिह।.....

३. पाछोपाज पञ्चास सहस्र परिमाण।

जिन कोटि शिगा राजे अति खरसान।

रातकोटि शंख श्री घंटाजात।

महलकोटि शूनिते रसाल॥ (३३)

य विरत होता है तो अपनी असमर्थता से या पुस्तक के आधार पर दया

ने नाम निगन्त अज्ञाय। (३१)

ने हय... विरतर॥ (३६) (वृत्तिवाग)

यल्लेन", "अचार यल्लेन", "तरकारियाँ और गोरत यल्लेन" तथा "दास भाजी खटाई" आदि का इसी प्रकार का भांडार है।

रासो काव्यों में केवल वस्तुओं के नाम गिनाये गये हों, ऐसा ही नहीं, वहाँ पर सक्रिय चित्र भी वर्णन की मनोहर बना देते हैं; इस प्रकार के चित्र भोज या उत्सव आदि की अपेक्षा रणक्षेत्र में अधिक मिलते हैं, कहीं तलवारों की खटाखट है तो कहीं हाथियों की बिघाड़, कहीं रक्त के परनाले हैं तो कहीं प्रसन्न सेना की मगदम जिस प्रकार वस्तुओं के परिणामन की व्यक्तित्व भयवा उदात्त कहके टाला नहीं जा सकता, उसी प्रकार इन सजीव एवं सक्रिय चित्रों को स्वभावोक्ति प्रसंगिक के प्रसंगों में नहीं रख सकते। यह जैसी वीरकाव्यों की परम्परा में पीछे तक चलती रही। श्री आठ सौ वर्षे उपरान्त 'सुजानचरित' लिखने वाले मथुरा-निवासी कवि सूदन की सेवर्ग से दिल्ली की लूट का प्रभावभासी चित्र इसी जैसी के कारण चमक उठा—

करि-करि सलकारे गली-गल्लारे, तोरि किवारे पुरवारे।

गहि करनि पनारे, लहि उपरारे, उल्लव भठारे पग धारे।

बज्जंत कुठारे, सत्त सठारे, पोरि हुवारे भुव पारे।

ऊँचे धरवारे खड़े पुकारे, हुवा कहा रे करतारे।

रव हाहाकारे घोर महा रे, बूढ़े-बारे बिष्कारे।

बिषकारनु पारे धावत ररे, धारे जारे से जारे।

लंके तरवारे देत धवारे, दिल्लीवारे बेजारे ॥

इस स्थूल वर्णन का मुख्य कारण यह जान पड़ता है कि रासोकाव्यों के विषय तथा पाठक दोनों ही कवि के सामने रहते थे—समकारीन राजा का तो वह वर्णन करता था और यह वर्णन होता था सामन्तों तथा प्रजाजनो के लिए। इसलिए ईश्वर, देवता, भवतार या महापुरुषों के वर्णन की अपेक्षा इसमें सजीवता अधिक मिलती है। इस वर्णन में पाण्डित्य का स्तर कुछ नीचा है, कारण हम ऊपर बतला चुके हैं कि इसके पाठक (धनवा, थोता) कुछ विशिष्ट सभासद नहीं थे प्रत्युत सामान्य सैनिक तथा समस्त प्रजावर्ग था।

अप्रस्तुत योजना

वीरकाव्यों के सौन्दर्य-अंश का अध्ययन करते हुए हमको दो प्रकार की प्रवृत्तियाँ दिखलाई पड़ती हैं—एक का उद्गम संस्कृत-साहित्य से है और दूसरी का स्रोत साहित्य से, संस्कृत का प्रभाव शृंगार आदि क्रोमल रासो में अधिक मिलता है क्योंकि इनकी भोगभूमि कदाचित् राजसभा रही होगी, अन्यत्र 'प्राकृत' प्रभाव है क्योंकि वह जनसामान्य की वस्तु थी। संस्कृत में पंडित-परम्परा से सौन्दर्य-सम्बन्धी ऐसे नियम बने हुए थे जिनका पालन कवियों का कर्तव्य हो जाता था, उदाहरण के लिए कि

१. के वर्णन के लिए किम अप्रस्तुत का उपयोग होना चाहिए, यह निश्चित था। राजा

१. सुतामी ने 'कवितावली' में लंका-दहन का सजीव चित्र इसी शैली पर तैयार दिया है।

पालकियां थीं, और कितने हाथी थे—

आठ सहस्र नेत्रा-धरणी, पालकी बंठा सहस्र पचास ।

हाथी चाल्ता डोदसौ, घसीय सहस्र चाल्ता केकाण ॥

यह प्रवृत्ति पाली तथा अपभ्रंश के काव्यों में बहुत पहिले ही प्रचलित थी और उन्होने भी जनता के व्यवहार से इसको अपनाया होगा । पुष्पदन्त के 'महापुराण' में इसके अनेक सुन्दर उदाहरण मिलते हैं—

यजरासो लक्षतद्वं कुजराहं । तैत्तिथ सहस्रद्वं रहवराहं ।

छण्णबद्ध सहस्रद्वं रासियारहं । वत्तीस एवहं संताणियारहं ।

सोलह सहस्रद्वं सिद्धह मुरहं । आणापरहं पंजलियारहं ॥ (छत्तीसमो मन्वि)

अत्युक्ति का दूसरा रूप 'चित्रात्मक अत्युक्ति' में मिलता है, यहाँ न तो संख्या बतलाई जाती है और न ऊँचा की सहायता लेनी पड़ती है, केवल वर्ण्य-वस्तु का चित्र खींचकर उसकी अभिव्यंजना पर जोर दिया जाता है । हिन्दी साहित्य की यह अत्युक्ति दोनो भागें चलकर बिल्कुल सुप्त हो गई, यह अत्यन्त खेद की बात है । युद्ध की विकरालता का वर्णन यह बतलाकर भी किया जा सकता है कि उसमें इतने व्यक्ति, इतने हाथी-घोड़े भरे, और यह बतलाकर भी किया जा सकता है कि रक्त के नाले बहने लगे—प्रथम को सख्यात्मक अत्युक्ति कहेंगे और दूसरे को चित्रात्मक, क्योंकि इसमें पाठक के सामने एक वास्तविक रूप आ जाता है जिसके द्वारा अभीष्ट अभिव्यंजना पर पहुँचना कठिन नहीं रहता । विचारमक में यदि खींचतान की जावे तो ऊँचा बन जाती है जैसी कि फारसी के प्रभाव से आगे चलकर हिन्दी साहित्य में स्थान-स्थान पर देख-सारी पड़ी ।

अत्युक्ति का सहारा लेते-लेते हमारे कवि कभी-कभी कल्पना-लोक में जा पहुँचते हैं, उस समय उनको इस संसार की विषमताओं तथा मान्नाओं का ध्यान नहीं रहता ।^३ परमाल-रासो के रचयिता ने नगर का वर्णन करते हुए सभी पुरषों की स्वेच्छानुगूल भोग भोगनेवाले देवों के अवतार, तथा सभी रमणियों को मेनका से बढ़-कर रूपवती बतलाया है, आगे चलकर जामसी ने भी ऐसा ही किया । 'रावल जी की

१. श्री ईशानचन्द्र घोष लिखते हैं—

पालिग्रन्थकारेण बहुसंख्या द्योतनार्थं एक एकटा स्थूल संख्या निर्द्देशे बड़इ पस-पातो । जिनि धनो निनि अतोति कोटि सुवर्णेर अधिपति बलिया धरिण, त्रिनि आचार्य तिनि पञ्चगत सिष्यपरिवृत, जिनि सार्यवाह तिनि पञ्चगत शरद सद्दया वालिग्रन्थ करिते जान । (उपश्रमश्लोका, जातक, प्रथम श्रम)

२. मोहान तनो बज्जे सहरि, कोउ हल्ले, कोउ उत्तर ।

परनाल धरि चल्ने प्रबल, एक धाव एकह मर ॥

३. सर्व भू-सुर इच्छ को भोष पाव । जय इंद्रिरापति चित्त सगाव ॥

परं रूप जीवन को रूप सारी । तहाँ मेनिका आदि द्वं प्रधारी ॥

तिरसारी" याने उदाहरण में कवि को यह ध्यान नहीं रहा कि जिग भोज में पांश १ घाटा, पचास मन मैदा तथा बीस मन बेसन लगा होगा उसमें भरसी मन धी नहीं १ मचना । इसी प्रकार 'घाह्मण्ड' में घाह्मा-ऊदल की खिचड़ी में जितनी हीम गती बनलाई गई है उस पर विश्वास तो होता ही नहीं, पढ़कर जेठन होगी घाती है । रन्तु ऐसे उदाहरण इन काव्यों में अधिक नहीं हैं । हा, वेदों के अंशों में ये कवि रंग, चन्दन, हीरा तथा पन्ना के बिना चलना ही नहीं सोते ।

अत्युक्ति के अनन्तर धीरकाव्यों का दूसरा प्रिय प्रसाधन वह है जिसको भास्कर 'ध्वन्ययंघ्यञ्जना' कहा जाता है, इसका सर्वहारा भी सपञ्चल काव्यों में पूर्णपत्रा में मिलता है, दोनों ही स्वतो पर शृंगारभूषण में भी^३ और धीरकाव्यों में भी^४ दुस्सल में उस्ताहित करने के लिए सिंहनाद कितनी कम-जाती है, इनमें भी जानते, धीरकाव्यों की सटसटाहट, बाणों की सरसरहट, एवं घोड़ों की हिनहिनाहट का ही प्रभाव सर्वविदित है; दूसरी धीर सभी रसिक जानते हैं कि नूपुरों की छन-छन, तपन की झन-झन तथा किवली की कण-कण में क्या सदेश छिपा रहता है । रामो-गव्य नाद^५ की अधिक पहचानता था, इसलिए उसमें नाद के द्वारा ही धर्म तक पहुँचाने वाली सर्वजन-मुलभ ध्वन्ययंघ्यञ्जना की छँती के असंख्य उदाहरण मिलते हैं—

(१) झननं झनन भय नूपुरयं ।

झनन झन झरिय भूरि भय ॥ (परमालरासो—शृंगार)

(२) हहकंत कूदंत मंचै कर्मध । कडकंत वज्रंत छुटंत सधं ।

सहकत सुटत सुटत भूमं । झुकते धुकते दोऊ वग्य भूमं ॥

(पृ० रा० २११०)

१. घाह्मा-ऊदल की खिचड़ी माँ, परिणै सवा लाख मन हीन ।

२. (क) चदन काठ की मांडहो, सोना की घोरी, मोती की माल ।

(धीसलदेव रामो, २२)

(ख) चन्दन पाट, कपाट ई चन्दन ।

धुम्भी पनी, प्रवाली लम्भ । ३६ । (बेलि क्रिगन रुकमणी री)

३. सहलह सहलह सहलहए जर मोतिय हारो ।

रसरण रसरण रसरणइ पग नूपुर सारो ।

जगमग जगमग जगमग कान्हि वर कुटल ।

भलमल ननमल ननमल

(गु)

४. युद्धस्पन की ध्वनियों

भभरक-

सुनरक-

हिन्दी-भाषा और उगका लोन्ग

'करवा' 'बढ़ा' 'तृप्त' धारि लेने जग है जिन्को गुनकर ही उनही जिना का विन मेनो के नामने या जाता है: इनके विनो-बुनो धार 'हृन्' (हृन्कार करो हृन्), यन्त्रो (यन्त्रो हृन्) धारि भी धोतिन भार की उत्पत्ति में गहावक है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि मात्रा-नैतिक तथा सामाजिक परिस्थितियों के कारण योत्साहों में संगठन बाध-परंपरा का अधिक प्रभाव नहीं पड़ गया है, और न इनमें गतिधन को ही प्रोत्साहन मिल पाया है: इनमें वर्णन तथा नाद की ही प्रभावता है, और हिन्दी न किन्ही रूप में ध्वनि ही इनका प्राण है। ध्वनियों में प्रतीति-वर्णना का एक गुट गर्वदा रहता है, जिगको मात्र का बृद्धि-वर्णना मानो-वर्णना की व्यंग्य उदाहरण हो बहो, परन्तु जो उग गमन की जगता में जीवन भरने के निर-परम धारधन्य वा। परन्तु न कि नुमाही संमोतिता के उगरोत्तर ध्वन-विभाग का वर्णन करते हुए बानाया है कि दूसरी बातों जिना एक दिन में बानी हैं उतना वह एक पड़ी भर में बढ़ जाती है और दूसरी बानाया जिना एक मास में बढ़ी हैं उतना वह रगवती एक पक्ष में ही बढ़ जाती है। 'राष्ट्रोद्धारन विधीराक' ने समग्र ही बात को अपनी गामिका के विषय में इस प्रकार कहा है—

अनि वरिण बंधे, ताह मास बंधे तु,
बधे मास ताह पहर वषन्ति ॥१॥

दूसरा उदाहरण बिराह की उग दुर्बलता का विषय जा सकता है, जिगमें बानाया की भ्रंगूठी दक्षिण हाथ का ककण बन गई थी, और जिगका उत्तेज 'तंदेश रागक' के रचयिता कवि धरदुर रहमान ने भी किया था, तथा प्राये धनकर केनाय तथा सुनसी ने भी। परन्तु नरपति नान्ह की बात गोपीजी है यह यह नहीं कहता कि भ्रंगूठी भ्रंगुली में रो^३ तिगकर पड़ने में धा गई, प्रत्युत उसका जोर कसाई की क्षीणता पर है—भ्रंगूठी भी भ्रम उसमें धाने लगी है इसनी है दुर्बलता—

डावां हाथ को भूदड़उ,
भावण लागी जीवली बाह ॥४॥ (बीरलदेव रातो, ७५)

इसका अर्थप्राय यह समझ लेना चाहिए कि बीरकाव्यों के वर्णनों में गर्भी-रता कम है, प्रत्युत अनेक स्थलों पर सीधे-साधे शब्दों में ही हृदय तक पहुँचने का शक्ति है, फलतः इन काव्यों में सूक्तियाँ भी बिरारी पड़ी हैं। इन पंक्तियों में धार-रखीयता की दार्शनिक छाप मिलेगी, या व्यावहारिक नीति—

१. बड़े बाल जो दीह, धरिय सो बड़े स सुन्दरि ।
और बड़े एक मास, पाछ बढ़े रस-मुंदरि ॥ (१२६०)
२. सन्देशड़उ सक्तिवरउ, पर मइ कहण न जाइ ।
जो कारणगुलि मुंदड़उ, सो बाहडी समाइ ।
३. तुम पूछत कहि मुद्रिके मोन हीति यहि नाम ।
कंकन की पदवी बई, तुम विन या कहें राम । (रामचन्द्रिका)
४. डावां = वाम, भूदड़उ = भ्रंगूठी, जीवली बाह = सीधा हाथ ।

'उषमा' शब्द का प्रयोग एक ध्यापक—गादुस्य-प्रधान चमत्कार—प्रथम में ही किया है, प्रागे चलकर गोस्वामी तुलसीदास ने "उषमा एक अभूत" गहरा संभावना को भी 'उषमा' शब्द से व्यक्त किया है। यही बात पृथ्वीराज रागो में दिखलाई पड़ती है, चंदकवि ने उप्रेक्षा (परनूप्रेक्षा) की ही अधिक मानाया है, परन्तु उम सादुस्य को 'उषमा' नाम दिया है।^१

गोस्वामी जी ने जहाँ उषमा के नाम से 'उप्रेक्षा' का व्यवहार किया है वहाँ भ्रमस्तुत जगन्ना में भी कल्पित हुआ करता है—प्रधान उम भ्रमस्तुत का प्रतिफल वहाँ भी नहीं होगा और न कहीं हो सकता है। गीतावली के ऊपर वाले उदाहरण में प्रस्तुत विषय है प्राभूषणों से युक्त राम के शरीर पर योताम्बर, और भ्रमस्तुत है बिजली का नील गगन के तारों को डक सेना, बादलों से रहित नील गगन में तारे प्रसरण चलने हैं परन्तु बिजली वही नहीं पहुँच सकती क्योंकि बादलों के बिना बिजली का प्रतिफल प्रसंगिक है; कवि ने यह प्रसंगिक कल्पना प्रसादवश नहीं की प्रयुक्त जान-भूतकर की है जैसे कि "तजि स्वभाष" से स्पष्ट हो जाता है। चंदकवि ऐसी प्रसंगिक कल्पना का प्रेमी नहीं, क्योंकि वह इसी लोक का व्यवित था और इसी लोक के चित्र खींचकर प्रभावित किया करता था। जीवन का विकास कुच, निवह, कटि आदि कुछ विशेष भागों में पहिले लक्षित हुआ करता है, और ज्यों-ज्यों जीवन का विकास होता है त्यों-त्यों वे ही भी बढ़ती जाती है; संयोगिता की चेली बढ़कर के उसके उमरे हुए नितंबों पर पड़ी हुई है, कवि ने इस सौन्दर्य के लिए बड़ी सुन्दर संभावना की है।^२ वह कहता है कि नायिका का शोभन धना गया और जीवन धायया इसलिए इस नवीन अधिकारी (जिसका निवास नितम्ब-गढ़ है) ने उस सुन्दरी की लगाम अपने हाथ में ले ली है— अब उस सुन्दरी पर जीवन का ही शासन होगा। अन्यत्र युद्ध-स्थल में बलवान् योद्धाओं के कवच फटकर गिर पड़े और भागों से गाढ़ा रक्त भरपूर बह निकला, कवि ने इस सौन्दर्य के लिए यह संभावना की है कि शानी रमरेज के घर माठ फूट जाने के कारण गहरा खाल रंग नामिमी में होकर प्रकस्मात् बह निकला हो। रक्त की सामामी, अधिकता तथा गाढ़ापन तीनों की कितनी सफल व्यञ्जना है—

रथी घट्ट उर्यों कुट्टि सन्नाह सारी ।

तिनकी उपम्मा कबोचंद घारी ।

१. उषमा एक अभूत भई तब, जब जननी पट पीत ओढ़ाए।

नील गगन पर उडुगन निरखत, तजि सुभक्त मनो तडित छपाए ॥

(गीतावली, बालकाण्ड, २३)

२. उषमा चंद जेपे सु अच्छ । (१०२२)

सो ओपम कविचंद । (१०२३)

दिखि सेन तिन उपमा सु करो । (१०३७)

सो कवि इह उपम कहौ । (१२६५)

३. लपो नितंब बेनिउ बड़ि, सो कवि इह उपम कहौ ।

संसव पयान की करतही, कामय रागो कर गहौ ॥ (१२६५)

हिन्दी-काव्य और उसका सौन्दर्य

घनं अश्व केरं चले अश्ववाहं । तिनं की उपम्मा कवीचंद गाहं ॥
 ग्रहं पति आगने रहै ज्यों कुलट्टं । चित्तं वृत्ति चलै अगने स्वामि घट्टं ॥ (१०४२)
 अश्वारोही के नियंत्रण रखने पर भी चंचल अश्व चलायमान हो जाते हैं जिस प्रकार
 कि घर में पति के सम्मुख रहने पर भी कुलटा स्त्री का चित्त चंचल बनकर पर-पुष्प
 में पहुँच जाता है । यहाँ साम्य का आधार है "चलै" क्रिया (अश्वपक्ष में भी तथा कि
 वृत्ति पक्ष में भी), शेष सामग्री में साम्य नहीं है—अश्व तथा कुलटा, एवं अश्वारोही
 तथा कमजोर पति में समानता दिखलाना कवि को अभीष्ट नहीं जान पड़ता ।^१

हमारे कवि का मौलिक सादृश्य तो मनोहर है ही कवि-परंपरा का सादृश्य भी
 परम रमणीय है; शृंगार की कोमल सामग्री में उसने अप्रस्तुत की योजना बड़ी स्वाभा-
 विक बना दी है । कामिनी को कनकवट्ट कहा जाता है और वेणी को सपिणी बतलाना
 भी कवियों का प्रिय रहा है; परन्तु केशपाश को खोलकर खड़ी हुई सुन्दरी के चित्र में
 शब्दकवि ने इन दोनों संभावनाओं को मिलाकर एक रमणीय रूप पाठकों के सामने
 प्रस्तुत किया है—

बाला बेनी छोरि करि, छुट्टे चितुर सुभाय ।
 कनक-बंध तें उतरी, उरग-मुता दरसाय ॥ (२५वाँ समय)

यहाँ 'उतरी' तथा 'उरग-मुता' पर भी ध्यान देना होगा । उतरने का मन्त्रिप्राय
 यह है कि नायिका का फण नीचे को है, फण में जिह्वा आदि के कारण विस्तार होता
 है और चोटी में भी नीचे की ओर कुछ चीजें गूँथ ली जाती हैं; साथ ही यह भी
 व्यञ्जना है कि नायिका अभी 'बाला' है इसलिए उसकी वेणी अभी और भी बड़ेगी
 (सपिणी पूरी नहीं उतर पाई है); सपिणी न कहकर 'उरग-मुता' कहने से इसी भाव
 की व्यञ्जना होती है । अन्यत्र वयसधि का वर्णन करते हुए एक नायिका को 'परिपार'
 १. रातो प्र्यों में घोर और भृंगार की सामग्री परस्पर में प्रस्तुत और अप्रस्तुत भाव

से आई है; कारण यह कि रातोकाव्यकार भृंगार-विविध घोर या घोर-वर्जित
 भृंगार को अपूर्ण समझता था । घोर आदि रसों में अप्रस्तुत रूप से प्रयुग्ममान
 कुलटा, मुग्धा, कुतबधू आदि की क्रियाएँ बड़ी मनोहर लगती हैं—
 (क) यों घातुर रस्ते लग-मगं ।
 ज्यों कुलटान छैल-मन लगं ॥

(वे सलवार से, घातुर होकर, इस प्रकार घनुरवत हैं, जैसे छैलों का
 मन कुलटाओं में लगता है ।)

(ल) सार सार मन्चो कहर, होउ इत्तिन तिर बंधि ।
 प्रीठा नायक-छपन रमि, प्रात न बंछे संधि ॥

(दोनों दलों में पमागान युद्ध हो रहा है, वे संधि नहीं चाहते; कि
 प्रकार कि प्रीठा नायिका घोर छैन नायक रमण में प्रतिपत्त होकर प्रात
 की इच्छा नहीं करे ।)

दिया है^१, जिसके नेत्र स्नेह-वारि से उसी प्रकार डूबते (तथा रिक्त होते) रहते हैं
इस प्रकार कि पड़मान की घड़ी ।

यह दुहराना प्रावश्यक-भा जान पड़ता है कि चंद्रकवि का सादृश्य पर घसा-
प्राण अधिकार है, उसका क्षेत्र बड़ा व्यापक था और युग की प्रवृत्ति का ध्यान रखते
ए उनसे अपने अप्रस्तुत व्यापक जीवन से लिए हैं । युद्ध-स्थल की समानता कही यज्ञ-
पन से है कही पावस^२ ऋतु से, और कही रत्नाकर से^३, तो कभी सेना को पारधि^४
तलाया है और कभी सप^५ । इस प्रकार के सभी वर्णनों में "उपमा" शब्द का संयोग
, तथा "मनो" वाचक शब्द बनकर आया है । पावस को अप्रस्तुत तो इतने स्थलों पर
नाया गया है कि उनकी गिनती नहीं हो सकती^६, उस परम्परा के दूसरे काव्यों में भी
इसी प्रवृत्ति है^७, जिससे जान पड़ता है कि धीरो में पावस को अप्रस्तुत बनाने की एक
सामान्य प्रथा रही होगी । यह तो निश्चय है कि ये लम्बे-लम्बे सादृश्यप्राण वर्णन युद्ध-
स्थल, सेना, युद्ध आदि धीर रस के स्थलों पर ही हैं, परन्तु इन वर्णनों में भलकार
कौनसा माना जावेगा ? कवि ने प्रायः "उपमा" शब्द का प्रयोग किया है, "मनो"
तथा "जनु" से उत्प्रेक्षा जान पड़ेगी, परन्तु प्रस्तुत-अप्रस्तुत में भग-प्रत्यंगो की यथा-
नियम समानता देखकर सांग रूपक की-सी गंध आने लगी है । व्यवहार में जिस प्रकार
प्रत्येक सादृश्य (उपमा हो या उत्प्रेक्षा) 'उपमा' ही कहलाता है, उसी प्रकार प्रस्तुत-
अप्रस्तुत में भग-प्रत्यंगो की समानता दिखलाते हुए सादृश्य कथन "रूपक बाँधना" कह-
साता है, वाचक शब्दों की ओर ध्यान नहीं दिया जाता; इस हेतु इन स्थलों पर हम
भी "रूपक बाँध" नाम को अधिक उपयुक्त समझने हैं, सांगोरागता रूपक का ही विशेष
गुण है इस बात पर ध्यान देना चाहिए । लोक-साहित्य में रूपक का बड़ा महत्त्वपूर्ण
स्थान रहा है, यह बात भक्तिकाव्य के अध्ययन से भी प्रत्यक्ष हो जाती है ।

चंद्रकवि की सांगरूपको से भी प्रेम था, उसके यहाँ, धीरकाव्य की परम्परा
के अनुसार प्रस्तुत तथा अप्रस्तुत में से एक शृंगार रस का होता है और दूसरा धीर
रस का । कवि युद्ध का वर्णन करते हुए रति का ध्यान दिला देता है और रति का
वर्णन करते हुए युद्ध का (शेनो उल्हाह के व्यञ्जक हैं) —

साज गट्ट सोपंत, बहिय रद सन डक रज्जं ।
घघर मधुर शपथिय लूटि अय ईव परज्जं ।
अरस प्ररस भर धंक, छेत-धरजंक पटविरुप ।
भूयन टूटि कवच्च, रहे अय बीच लटविरुप ।

१. धर संताप अकटर नहीं, जोवन जल धर मंन ।

बाल घरी परिपार बर्यो, मेह नीर बुझि मंन ॥ (१०८८)

२. पृ० १०६२ ।

३. पृ० १०७३ ।

४. पृ० १००१ ।

५. पृ० १००१ ।

६. पृ० १००१, १०३१, १०६२ आदि ।

७ परमान रागो पृ० ४१५; वेनि विगन रामली रो पृ० ११० ।

हिन्दी-नाट्य और उसका सौन्दर्य

नोतान ध्यान नूपुर बजिय, हाक हात करयत चिकुर ।
रति याह समर सुनि इँटिनिय, कोर कहत बतिय गहर । (१६७६)
रा उदाहरण में 'रति-परजेक', 'भूषन-कवच', 'नोतान-नूपुर', तथा 'हाक-हाक' प्रादि
शब्दों में प्रस्तुत-प्रस्तुत की भावना देकर 'रति-समर' में सांग रूपक की भन्नक प्रादे
लगती है । परन्तु कवि का ध्यान त्रिया-साम्य पर अधिक है—रासो अन्य वस्तु तथा
गुण की अपेक्षा नाद एवं त्रिया को अधिक पहिचानते थे । रति में सज्जा का लोप हो
जाता है युद्ध में भी कुछ वस्तुएँ छुट हो जाती हैं (कौनसी वस्तुएँ ? इससे कोई मत-
सय नहीं) ; रति में प्रघररात की सूट हुई, युद्ध में भी सूट होनी है (किसकी ? इसकी
भावश्यकता नहीं) , 'लोप होना' तथा 'सूट होना' ही साम्य का आधार है । रति में
नायक नायिका को एक में भरकर पर्येक पर पटक देता है, युद्ध में भी एक घोड़ा दूसरे
घोड़ा को पर पटकता है, यही 'पटकना' त्रिया साम्य का आधार है, अन्यत्र भी साम्य
क्रियाओं पर आधारित है ।

ऊपर हमारा ध्यान बीरकाव्यों की ध्वन्यर्थ व्यञ्जना की ओर गया था, पृथ्वी-
राज रासो में इसकी भरमार है, साथ ही ध्वनि मात्र का भी बड़ा भाग्रह है, प्रायः प्रनु-
स्वारों का प्रयोग तथा वणों का द्वित्व इसके साधन हैं जहाँ ध्वन्यर्थ की व्यञ्जना न
हो वहाँ भी ध्वनि एक अपेक्षित वातावरण के निर्माण में बड़ी सहायक होती है । अन्य
बीरकाव्यों की भाँति पृथ्वीराज रासो में प्रत्युक्तियाँ भी असंख्य हैं, परन्तु इसकी रूपा-
त्युक्तियों की एक विशेषता यह है कि वे व्यञ्जनाप्रधान हैं—उनके अभिप्रेय अर्थ में
तो कोरी कल्पना ही मिलेगी परन्तु अभिप्रेय अर्थ बड़ा मार्मिक है । संयोगिता के रूप
का वर्णन करते हुए तोता बतलाता है कि उसका शरीर इतना सुन्दर है कि हाथ से
छूते ही मैला हो जाने की आशंका होती है—

सुनि इँटिनि बर जोड़ ।
कर छुयत मैला होइ ॥

पिछली वंक्ति कहावत के रूप में अभी तक जनसाधारण में प्रचलित है जिसके द्वारा
केवल रमणी की ही नहीं वस्तुओं की आभा का भी वर्णन किया जाता है । चंदकवि
ने एक स्थल पर बतलाया है कि जब दम्पति आपस में बातें करते हैं तब पति के मुख
की भाप पत्नी के दर्पण जैसे आनन पर जाकर जम जाती है; इस वर्णन में रमणी के
आनन की चमक तथा शीतलता दोनों की व्यञ्जना होती है साथ ही नायक के श्वास
में गर्मी उसके जीवन तथा बल की छोटक है—

मुख कहत कस्त सु बस । तिय बदन धूम सरस ॥
सुनि कहत ओपम ताड । मुख संम द्रप्यन भाँड ॥ (१६८१)

चंदकवि का भी बड़ा धनी था । इसमें सन्देह नहीं कि उस
समाज के कुलावे नहीं मिलाये, परन्तु पुरानी बात को नवीन प्रकार से कह
ीय बनाने की जो कला विद्यापति की कुँजी है वह चंदकवि में पाई जाती
यिका के स्तन-युग्म को ऐरावत के समान तथा उस पर बने नपचिन्हों को प्रकु
क कहना पुरानी परिपाटी है, चंद ने इसको एक नया रूप दे दिया है । नन्दन

को छिन्न-भिन्न कर देने वाला इन्द्र का मदीन्युत्त हाथी ऐरावत भयभीत हो गया और उसी हृदयगो रमनदी में छिन्नकर बिहार करने लगा, स्तन-गुग्म उग हृद-नद से बाहर निकला हुआ कुम्भस्यन् है जिग पर मदजन की द्यामता दिखाई पड़ रही है, परन्तु नाम्य में कुछ धीर ही निगा या रति के समय (इन्द्र के भवतार) पृथ्वीराज ने अपने नगावुग से उग कुम्भस्यन् को विदीर्ण कर दिया—

ऐरापति मय भानि, इंदु गज बाग प्रहारं ।

उर भोजोगि रम-नदि, रह्यो दधि करत विहारं ।

कुम्भ उच्च जनु प्रगटि, उरमि कुम्भस्यल प्राइय ।

तिहि ऊपर द्यामता, दान सोभा सरसाइय ॥

विधिना निमंत मिट्ट कयन, धीर बहत सुनि इंदुनिय ।

मनमय समय प्रथिराज कर, करजहोस अकुस बनिय ॥ (१६८०)

परमाल रासो

धीरकाव्य लिखने वालों का नेता चंदबरदाई था, जो कुछ उसने अपने रामो में लिखा प्रायः उसी का अनुकरण दूसरे कवियों ने किया, धीर जितना उगने लिखा उतना दूसरे न लिख पाये । इसलिये जो प्रवृत्तियाँ सामान्यतः सभी धीरकाव्यों में पाई जाती हैं उनके प्रतिरिक्त यदि कुछ विशेषताएँ मिलती हैं तो केवल पृथ्वीराज रासो में ही । परमाल रासो के विषय में भी यही नियम यहाँ का ल्यो लागू होता है । इसमें वर्णनों की उसी परम्परा का निर्वाह है, व्यक्तित्व का बोलबाला है, नाम तथा सत्या का प्राग्रह है, चित्र जीवने की धीर भूकाव है, नाद का आदर है तथा क्रिया का सम्मान है । सादृश्य से प्रेम तथा शास्त्रीय चमत्कार का प्रभाव मिलेगा । धीर आदि रासो में जनप्रिय सामग्री इस काव्य में भी दिखाई पड़ती है । सेत^१ के लगने से छाती फटने तथा रक्त बहने का वर्णन करते हुए कवि ने यह सम्भावना की है कि मानो जावक^२ के माठ के टूटने पर नातियों में होकर जावक वह निकला हो, इस प्रकार की कल्पना हम ऊपर भी देख चुके हैं परन्तु केवल सात रग न कहकर 'जावक' कहने से एक व्यञ्जना वैधव्य की भी होडी है, क्योंकि जावक के पात्र का फूट जाना सौभाग्यवती नारी के लिए अप-घुन माना जाता है—किसी योधा की छाती में सेत का लगना भी तो किसी सौभाग्य-वती के मलस्तक पात्र का टूट जाना है । त्रिया-साम्य देखकर तलवार से सिर काटना तथा कुलास^३ चक्र से मिट्टी का बर्तन उतारना, इन दोनों की तुलना पृथ्वीराज रासो के समान यहाँ भी है । साथ ही तेग से तरबूज के समान सिर को काटकर पृथ्वी पर गिरा देना^४, या फरसा से सिर की उस तरह से फाँक करना जिस प्रकार कि तर-बूज की करते हैं^५, इस काव्य की अपनी सुर्भ हैं; गदा आदि से सिरों को फोड़ देना

१. शल (स०) बरछो ।

२. मलस्तक (स०) महावर, जिससे सौभाग्यवती स्त्रियाँ अपने पैर रंगती हैं ।

३. बहे तेग सोसं गु धूर ॥ हारं । मनो मत्त पिइं कुलासं उतारं ॥ (४४३)

४. बहे तेग कंधं करं सोसं थारे । परं टुटु तरबूज धरनी पसारे ॥ (४४)

५. बहे सोस फरसा सिरं फाक होई । मनो कहिये फार तरबूज सोई ॥ (४४३)

तथा कृष्ण का दही की मटकी फोड़कर लीला करना^१, इन दोनों की समानता भी मद्भूत लगती है, परन्तु इसमें योषा के मन का उत्साह और विनोद भली भाँति व्यक्त होता है—जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है उस युग में भरना-भारना सबसे प्रिय तथा सबसे प्रतिष्ठित मनोविनोद था ।

जायसी के वर्णनों में एक चमत्कार यह बतलाना है कि सिंह वन में जाकर क्यों रहने लगा^२, या भिड़ पीली क्यों होती है^३, या तोते की घाँच साल क्यों है^४, चंदबरदाई ने भी इस रचि का सकेत किया है^५, परन्तु परमाल रासो में इस प्रकार की संभावनाएँ अधिक चमत्कारपूर्ण हैं, शृंगार के प्रसंग में कवि ने यह बतलाया है कि सिंह वन में जाकर क्यों रहता है और हस्तिनी की सूँड छिजुड़ी हुई क्यों होती है—

फटि को बहुत सोभ निहार छयें । सजि कंठि रस बनराज नयें ॥

सुभ ऊरव जेय सु सोभमयें । सजि सुंदिनि सुंढ सकोर लयें ॥ (२७४)

ध्वन्यर्थव्यञ्जना के समान ही नाद-सौन्दर्य का एक नया रूप परमालरासो में मिलता है, जिसका अनुकरण कबीर के कुछ पदों में तथा जायसी के 'मलटावट' में भी है^६, और यह मानना पड़ता है कि यह एक लोक-प्रचलित प्रवृत्ति का ही प्रभाव है जिसका निर्वाह घाले भी लोक-कवि करते रहे, क्योंकि जायसी आदि ने इस प्रणाली को जनता से ही लिया होगा किसी काव्य से नहीं । इस प्रणाली के अनुसार प्रकारादि क्रम से वर्णमाला के सभी वर्णों को किसी एक निश्चित वर्ण के संयोग में यथाक्रम रखकर एक निरर्थक ध्वनि-जाल तैयार हो जाता है^७ परमाल रासो में युद्ध-स्थल में मकारतक इसका सुन्दर रूप दिखाई पड़ता है—

कह-कह सुधीर कहत । सहलह सु संभु हसंत ॥

गह-गह सुगौरिष गंग । घह-घह सु धुमड़ि तरंग ॥

दह-दह सु बुलिय मोर । ठह-ठह सुखन मुख सोर ॥

बह-बह सु डीधन बज्जि । दह-दह सु सिव यूय सज्जि ॥ (८१)

साधारण दृष्टिपात से तो ऐसा जान पड़ता है कि कवि ने प्रत्येक वर्ण के साथ

१. बहै भंगं सीसं सु अण्णार मारं । किथों कान्हु फोरंत बधिखाल सारं ॥ (४४१)

२. सिप न जीता संक सरि, हारि लीन्ह बनवासु ॥ (जायसी पंथावली ४७)

३. परिहंस पिपर भए तेंहि बसा । (जा० प्रथावली ४७)

४. भोहि रकत लिखि दोहों पाती । सुभा जो लीन्ह चोख भइ राती ॥ (जा० प्र० १६)

५. देखंत प्रीय सुरंग । तब भयो काम अनंग ॥

जपनी देखि सु हंस । जो लियो बन को संस ॥

सुनि कोकिता कतराव । भयो बरन स्याम सुभाव ॥ (पृ० रा० १६८२)

६. जायसी ने अपने सिद्धान्त-ग्रन्थ 'अक्षरावट' में दोहे तथा सोरठे के बाद प्रथम चौपाई नवीन वर्ण से प्रारम्भ की है; जैसे 'का-करतार चाहिय भस फीहा' (क) 'ला-लोतार जस है दुइ करा' (ख), 'गा-गौरह धब सुनहु गियानी' (ग) । इस प्रणाली को 'कहरा' कहते हैं ।

हैं जोधर उन पर की ध्वनि कर दो है, धीर 'वह-वह' आदि शब्द बना लिए हैं। वस्तुतः मनो पर निरर्थक नहीं है; जिन प्रकार "छह-छह" किसी के हाथ से चढ़ने में आता है^१, "घह-घह" जन के घुमड़ने का^२ तथा "डह-डह" डमरु की ध्वनि का नाम है। यह एक दूसरा ही प्रश्न है कि बाल्य में इस प्रकार की ध्वनि-योजना सौन्दर्य-पूर्ण है या नहीं, परन्तु परमात्मा की यह एक विशेषता है, इसमें सन्देह नहीं। धीर बाल्य का प्राण नाद तथा ध्वनि या, संभव है ककहरा-प्रणाली का भी उस मन में इसीलिए स्वागत होना हो।^३

पूरुषोत्तम राखी में 'रूपक-बन्ध' के सौन्दर्य पर हम विचार कर चुके हैं, परमात्मा राखी में भी उस प्रकार के कुछ निदर्शन हैं, परन्तु उनमें तो 'उत्तम' है धीर न 'मानो', हाँ शृंगार तथा धीर का प्रस्तुत-प्रस्तुत समानान्तर वर्णन उसी प्रकार चलता है। एक धीर 'सूर' है, धीर दूसरी धीर 'परी' (प्रपारा), दोनों की तैयारियाँ एक-दूसरे की समानान्तर (समान) हैं, मानो उनमें मिश्र-प्रतिबिम्ब भाव हो—

इतं टोप टकार तिरकस उत्तमं । उत्तं छच्छरी कंचुकी कर्मि मंगं ॥

इतं सूर मोजा घनाघंत भाए । उत्तं छप्सरा मूपुरं पहिर पाए ॥

इतं सूरमा पाग पं भिन्नम डारं । उत्तं भुड रम्भ सु मांगं समारं ॥

वही कवि छंद निररती सु सोऊ । बरनं समानं परी सूर दोऊ ॥ (३४७)

इस प्रकृति का उद्गम भी हमको मध्यम के काव्यों में मिलता है, महापुराण में इस प्रकार कि कई वर्णन हैं, १५वीं सन्धि में सेना तथा नदी का ऐसा ही समानान्तर वर्णन 'शरि छज्ज' तथा 'बलु छज्ज' पदों की बार-बार आवृत्ति से किया गया है, ३७वीं सन्धि में सन्ध्यासी तथा पर्वत का समानान्तर वर्णन 'गिरि सोहड़' तथा 'जिणु सोहड़' पदावली में भी देखने योग्य है। महापुराण में सबसे रमणीय समानान्तर वर्णन गंगा तथा बान्ता का है, मन्मथवाहिनी अपनी गूढ़िणी का ओ रूप था वही रूप जनमुख-वाहिनी मंदाकिनी में राजा ने देखा—

जोयवि गंगहि सारसहं जुयलु । जोयइ कंतहि धएकलस जुयलु ॥

जोयवि गंगहि सुसलिय तरंग । जोयइ कंतहि तियली तरंग ॥

जोयवि गंगहि आवसभवए । जोयइ कंतहि वरएहि रमए ॥

१. जब हमको किसी की हँसी बुरी लगती है तो हम चिढ़कर उससे कहते हैं कि क्यों "छह-छह" करता है।

२. देववि ने बादलों के घुमड़ने के लिए 'घहर' ध्वनि का प्रयोग किया है—

छहर-छहर भीनी बूँदें हैं परित मानो

घहर-घहर घटा घिरी है गगन में ॥

३. प्राण खनकर मृदन कवि ने तो केवल निरर्थक ध्वनियों के प्रयोग द्वारा ही प्राण-का प्रभावपूर्ण चित्र खोचा है :—

पड़पड़धरं, पड़पड़धरं । भड़भड़धरं, भड़भड़धरं ।

तड़-तततं, तड़-तततं । कड़-कड़धरं, कड़-कड़धरं ॥

जोषनि मंगहि वसुध कर्मणि । जोषनि मंगहि विषे ॥
जोषनि मंगहि मोतिपट्ट वंति । जोषनि मंगहि गुणोपल तेही ।
जोषनि मंगहि वसुधवाहिनि । जोषनि मंगहि राण तेही ॥

एक वर्षान मे यह रहस्य स्पष्ट हो जाता है
मिलने सुधीर भूगार । कुछ हत्ये हुए अपार ॥
घर घोर हत्येउ अप्र । उत प्रच्छदी सु उमंग ॥
तहाँ कीच घोर नवीन । रवि बाल बसन प्रवीन ॥

वीसलदेव रासो

(क) कितना ही सोचता हूँ कि मैंने जो भोग-विभोग किया, वह सब मैंने ही किया है। (३१)

१. दे० 'अपभ्रंश-साहित्य', पृ० ६१ ।
२. गोरा-बादल-पुद्ग-पात्रा-खंड (जायसी-ग्रन्थावली, २८३-४) ।

(ग) का कूट कूट हंकाराज जगत् ?

जगत् जितनी कूट रहस्य ? (४०)

(घ) का जित दान दान दान

मुक्त कानों कीने जगत् ॥^१ (४१)

(ङ) जगत् जोगन, जगत् जगत् हय । जोगन नहि गिराई दीह ने रानि ॥^२

जोगन जगत् नु रहस्य । जोगन प्रिय गिरा होमोय छार ॥ (४२)

इन्हें ने कविगण कविगण कविगण कविगणों का नाम देनी हैं, जिन प्रकार विनोय ने कविगण का कविगण कविगणों का कह उक्ति—

ओ दो जगत् हयजगत् नारि

नय राजा मेने गयो

पुनर्जि गयो मर्ग विगुल संसार । (४४)

नयति गायत्री की उक्तिगण ने मोक्षार्थ में किनी की गन्देह नही हो मचना, जिन प्रकार राजा की विर-प्रतीक्षा कानों हुई रानों का यह कथन कि तू केवल एक बार लौटकर पर घाटा मैं नेरे पथ को करने बेसी ने भाइकर मुग्ध बना दूँगी—

एक गान्ध धरि घाटगयो

घाट कूट मोर का बेम ॥ (७५)

बीमनदेव गान्धों में न तो गादृश्यमूलक धनधारों का प्राग्रह है, न “रूपर-बंध” या “उपमा” का, और न समानान्तर गादृश्य का ही कोई उदाहरण मिलेगा, यहाँ गान्धवाचक वाद “मी” (जीमी), “मूँ”, तथा “ईम” पाये जाते हैं । जिन साम्प्रो के लिए “मूँ” वाचक वाद का प्रयोग हुआ है उनमें घातकारिक चमत्कार तो नहीं है परन्तु जनगाधारण में बहाना बनी हुई उक्तियाँ साम्प्र के भीतर भाविकता लिये हुए हैं—

(क) धीमं धान्मा मोर जगत् (१०)

(ख) लंत कमाती जाट जगत् (७६)

(ग) जोगन राह्यो खोर जगत् (८४)

यह प्रसिद्ध है कि मोर अपने मुँदर परों को देतकर हृष से फूला नहीं समाता,

१. कान सबसे घात रखो, पर दूर रखो (छिपाओ) और अपने मुँह पर हाथ रखो; प्रपन् सबकी घात मुन लो, परन्तु किसी के कथनानुसार काम मत करने लग जाओ और अपने मन की बात किसी से मत कहो ।

२. सुनना कीजिए—

ऊनड़ खेड़ा भँवरजी फेर बसे जी

हाँ जी दोला निरघन ॥ धन होय ।

जोगन गये पछे क ना बाबड़े जी

ओ जी घाने लिखूँ बारम्बार ।

जल्दी घर भाओ जी,

क धारी धर एकली जी ॥ (मारवाली गीत)

मन बर दासः मःपः,

बुझनी हुई मूढ है म० ॥ (११)

इ० राजकुमार यहाँ का पद लेता है एक सद्गुण साधक की ओर से।
इ० राजकुमार को बुझने के लिये बतलाता है वह कवि को यहाँ मूढ है किन्तु
आता का काम लेता है। यहाँ है। यहाँ की ओर साधक की ओर मूढकी
(को दो साधक की ओर मूढ की ओर विचार करने की ओर है) की ओर बतल
साधक को बुझने के लिये बतलाता है कि वह बुझने की ओर है। इतने कवि
में बुझने के लिये बतलाता है बुझने की ओर बतलाता है।

बुझने की ओर (१२)

धीनमेव रागो मे सन्निवृत्त, काय तथा इत्यादि साधक की ओर है। यहाँ
बुझने, जो उक्त मूढ की ओर है, यहाँ विचारों की ओर है, यह एक साधक की
दा है। यहाँ है। यहाँ कवि विचारों में ही विचार लेता है, यहाँ साधक के
मन। यहाँ में बतल है कि हे मूढ, तुम दा मे यहाँ है, यहाँ दा के ओर में राग
मूढकी (मेरे मूढ की) विचार में दा—

साधक कहते—'यह दा साहि दाव।

यह दा भीम साहि भीमसा दाव ॥ (१३)

इस मन्त्र में जो व्यञ्जना है वह ओर साधक के माय में दा की ?

धीनमेव रागो का एक प्रयोग व्यञ्जना साधक करता है, उदाहरण
का यहाँ करो। यह कवि में दा है—'साधक साधक है साधक', यहाँ 'साधक' के लिए
'साधक' का प्रयोग साधक के साधक के लिये साधक है; यहाँ 'साधक' के लिए

१. रागो की साधक के लिये में साधक के ओर साधक के कवि साधक व्यञ्जना साधक
का साधक है।

२. हिन्दी साहित्य का साधक के लिये साधक, पृ० १५१।

३. उदाहरण में 'साधक' में यह साधक के लिये साधक है—

विद्युत-वेति तो साधक की ओर। यह कवि यह साधक के लिये ॥ (पृ० ७५)

घोव गया' परन्तु सामाजिक परिवर्तन समल्य हो गये । हिन्दुओं के ही सामने उनके मन्दिर तोड़े गये, उनके धाम्त्र जला दिये गये, उनकी महिलाओं का अपमान हुआ, और द्विजों को स्नेच्छों की दासता करनी पड़ी । हिन्दुओं की सामाजिक भावनाओं को प्रतिहिमापूर्वक जीर्ण-दोर्ण कर डाला गया । फल उल्टा हो हुआ, इस वीर जाति ने आजमणकारियों को यह दिखा दिया कि किसी भी जीवित जाति को तहस-नहस नहीं किया जा सकता । दूरदर्शी विघर्मी इस बात को समझे कि समाज का अभिजात वर्ग मुसलमान नहीं बन सकता और बलपूर्वक तो निम्न वर्ग को भी निगल जाना सम्भव नहीं^२ । परन्तु कुछ समयभरदार मुसलमान प्रचारक की सच्ची भावना से देश के उस भीतरी अपरिचित भाग में घुस गये^३ जहाँ अभी तक मुसलमानों का नाम न था, और प्रेम की कहानियों^४ तथा जादू-टोने के चमत्कारों से भोली-भासी जनता को अपना अनुयायी बनाने लगे । साहित्य में इनको 'सूफी कवि' अथवा 'प्रेममार्गी' कवि कहा जाता है ।

सूफी कवि

विद्वानों ने 'सूफी' शब्द के भिन्न-भिन्न अर्थ लिये हैं परन्तु यह मानने में किसी को आपत्ति न होनी चाहिए कि जिस प्रकार भारत का 'सन्त' शब्द एक आचरण विशेष का द्योतक है उसी प्रकार मुसलमान समाज में 'सूफी' शब्द से प्रेम तथा त्याग का संकेत मिलता है; सम्भव है जिस प्रकार भारतीय सन्त के साथ वैरिक वस्त्र लग गया है उसी प्रकार सूफी के साथ पीछे के विद्वानों ने बकरी या भेड़ के ऊन को बाँध दिया हो । अलबरूनी ने सूफी शब्द के अन्य अर्थों को असंगत मानते हुए उसका प्रादि प्रयोग 'जानी' (पैलासोपा [घोड़] = जानानुरागी) अथवा 'सन्त' के अर्थ में ही स्वीकार किया है^५ । सूफियों के मिथान्तों में दो बातें मुख्य हैं—प्रथम, अपनी कामनाओं को

१. (क) मानुष साज लाल मन साया । होइ सोइ जो बिधि उपराजा ॥ (११६)

(ख) कंती घाइ मरे कोइ बाटा । सोइ पाव जो लिला लिलाटा ॥

(जा० ग्यावली, २६६)

२. बीड पीपल जिल हाईली बीलड टु फोर्स और परसुएशन, धोनली ए सिम्पेयेटिक इंटरकोर्स भाइट इनबलाइन देम टु इस्लाम । (डा० हबीबुल्लाह द्वारा "फतदुल फायद" में उद्धृत, पृ० ३०२)

३. धौन दि बिहेस्ट ऑफ दि मुरशिद ही ट्रैविल्ड टु डिस्टेंट बंदीय एंड सेंट्रिल्ड डाउन बिद ए टू मिशनरी जौल अमेग अनफैमिलियर एंड ईविन होस्टाइल पोपल । (दि फाउंडेशन ऑफ मुसलिम स्ल इन इंडिया, पृ० २८२)

४. मुरज घाँद कं कया जो बहेऊ । येमक बहनि साइ चित गहेऊ ॥ (जा० घ०, ११)

५. अलबरूनी इंडिया, गपादक हा० एडवर्ड मो० सायू, भाग १ ।

रिम इड घोल्लो दि ध्योरी ऑफ हिंघुफीड, टेंट इड, दि सेजेड, और गुरु भीन्ग इन घोड विरडम । दिघरफोर ए फिनोमोफर इड बीन्ड पैसालोपा, टेंट इड सजिग

१. गव हिम्बू जगद्वन भेंट. होन गने उगनात । (वरमान रागो, १२२)
 भेद विप्र गहि पड्य, तुरभि मारत मर गनि । (वही, १२३)
२. राहावहीन ने ततारना तथा लुरागान तां से कहा था —
 मत्र सोइ जिन भेद, भेद बिग मनी न कोई ।
 भेद यण बल सोइ, भेद बेनै सब कोई ॥ (पुष्पीराज रागो)
३. कोहेति कोइ भित्तिरि, कोई पनो । (जा० पं० २)
४. (क) राजहि करति भित्तिरि सी, कोन गहे तुष हाय । (चित्रा० २३२)
 (ख) छत्रहि अछत, निद्वर्गहि छाया । दूसर नाहि जो सरपरि पाया ॥
 (जा० पं०, ३)

लेन लगे। सत्य सामाजिक परिवर्तन आना ही सही है। सिद्धार्थ के ही मामले उनके लिए सही सही लड़ने कायदा बना दिए गये, उनके अभियोगों का अन्तर्गत हुआ, और फिर दो लोगों को दण्डित करने लगे। सिद्धार्थ की सामाजिक भावनाओं को समझने के लिये हमें इन बातों को ध्यान में रखना पड़ेगा। एक उदाहरण ही होगा, हम और जाति ने अन्तर्गत होने के बाद दिया दिया कि किसी भी जीवित जाति को तहत-नहत नहीं लेना था। दूसरी बातों हम बात को समझें कि समाज का अभिजात वर्ग अन्तर्गत नहीं था अन्तर्गत और अन्तर्गत तो निम्न वर्ग को भी निगल जाना सम्भव नहीं। अन्तर्गत सम्भवतः अन्तर्गत प्रचारक की मन्वी भावना से देश के उग्र जीवन को अन्तर्गत भाग में पुनः लगे। जहाँ अभी तक सुगममानों का नाम न था, और वे भी बहानों में लगे जाइ-डोने के बहानों में भी भोली-भाली जनता को अन्तर्गत अन्तर्गत करने लगे। अन्तर्गत में इनको 'मूरी कवि' अथवा 'प्रेममार्गी' कवि कहा गया है।

मूरी कवि

विद्वानों में 'मूरी' शब्द के भिन्न-भिन्न अर्थ विद्ये हैं परन्तु यह मानने में हिमी की जाति न होनी चाहिये कि जिस प्रकार भाग्य का 'सन्' शब्द एक आवरण विशेष का धारक है उसी प्रकार सुगममान समाज में 'मूरी' शब्द से प्रेम तथा त्याग का अर्थ मिलता है, सम्भव है जिस प्रकार भारतीय सत्य के साथ वैदिक वस्तु लग गया है उसी प्रकार मूरी के साथ पीछे के विद्वानों ने बहरी या भेड़ के ऊन को बांध दिया है। अन्तर्गत ने मूरी शब्द के अर्थ अर्थों को अन्तर्गत मानते हुए उगका आदि प्रयोग 'भानो' (पैसागोपा [पीर] = जानानुगो) अथवा 'सन्' के अर्थ में ही स्वीकार किया है। मूरी के विद्वानों में दो बातें मुख्य हैं—प्रथम, अपनी कामनाओं को

१. (क) मानुष साज साज मन साया । होइ सोइ जो विधि उपराजा ॥ (११६)
- (ख) कंठो पाइ मरे कोइ बाटा । सोइ पाव जो लिला लिलाटा ॥
- (जा० अन्धवली, २६६)
२. शीत पीपल विल हाइली यील्ल हू कोतं और परमुएशन, अोनसी ए सिम्पेथेटिक इंटरपोज माइड इनक्लाइन डेम टु इस्लाम । (डा० हबीबुल्लाह द्वारा "फवदुल फवायद" से उद्धृत, पृ० ३०२)
३. अोन दि बिहेस्ट ऑफ दि मुरशिद ही टुविल्ड टु डिस्टेंट कंट्रीज एंड सेंटिल्ड डाउन विद ए टू मिशनरी जील अमंग अनकॉमिलियर एंड ईविन होस्टाइल पीपल । (दि फाउंडेशन ऑफ मुसलिम स्ल इन इंडिया, पृ० २८२)
४. मुरज चांद कं कया जो बहेऊ । वेमक कहनि लाइ चित गहेऊ ॥ (जा० ग्र०, ३३)
५. अलबतनीज इंडिया, सपादक डा० एडवर्ड गी० साधू, भाग I ।

दिम इज प्रॉब्लो दि थ्योरी ऑफ दि सुफीज, देंट इज, दि सेजेज, फीर मुफ मोन्स इन प्रीक विरडम । दिप्रफोर ए फिनोमोफर इज कोल्ड पैलासोपा, देंट इज सविग

पूर्णतः ईश्वराधीन कर देना^१; द्वितीय, युग की ग्रन्थभक्ति^२। वे ईश्वरीय ज्ञान की अपेक्षा ईश्वरीय अनुग्रह तथा परलोक-मुधार को अधिक महत्त्व देते हैं, पाप तथा उसके दण्ड का इनको धारों की अपेक्षा अधिक ध्यान रहता है, एवं धर्म के बाहरी रूप का इनके यहाँ कोई मूल्य नहीं। सूफियों को अपने मत के प्रचार की धुन तो रहती है परन्तु किसी दूसरे मत में द्वेष नहीं होता, यही कारण था कि भारतीय जनता को सूफियों में कुछ अपनापन दिखलाई पड़ा और जब वे उसके जीवन में घुलने-मिलने लगे तो जनता ने भी उनको अपना समझकर उनका स्वागत किया।

सांस्कृतिक दृष्टिकोण से भारतीय समाज में चिरकाल से दो वर्ग रहते आये हैं^३—एक अभिजात वर्ग, जिसमें उस समय कम व्यक्ति थे परन्तु जो अपने बुद्धि-विकास के कारण समाज का नेता था; दूसरा पतित वर्ग, जिसका मानसिक स्तर अपेक्षाकृत बहुत नीचा था। जितने सामाजिक या धार्मिक आन्दोलन हुए हैं सबको इसी पिछले वर्ग में स्थान मिला है। जब मुसलमान उत्तरी भारत में छा गये तो उनकी दाल भी इसी वर्ग में गली। उस समय यह वर्ग बौद्धधर्म के विकृतावशेष शैव-शाक्त-मत-मिश्रित नाम-मत तथा तान्त्रिक-मत को मानने लगा था, उत्तरी भारत की अपेक्षा पूर्वी भारत में इसका अधिक जोर था। इसमें सिद्धि और चमत्कार, धाप और शकुन, मंत्र और तंत्र, ग्रह और नक्षत्र, जोगिनी तथा दिशाशूल आदि की बड़ी मान्यता थी। वैष्णव संत इन बातों को हेय समझते थे, परन्तु सूफियों ने इनमें विश्वास दिलाया इसलिए मूढ़ जनता उनकी ओर खिंच सकी। सिद्धि तथा चमत्कार की ये बातें जातक-कथामो में भी पाई जाती हैं, मुसलमान सूफियों में से अधिकतर लोग परंपरा में कभी न कभी

- विचरते। स्लेन इन इस्लाम परसन्स एंडोटेड समपिंग लाइक दि डोबिड्स ऑफ डीज किलोसोफर्म, दे ऑल्लो एंडोटेड दिघर नेम, बट सम वोपल डिड नोट ब्रंडर-स्टैंड दि भीनिंग आफ दि बर्ड एण्ड इरेनियसली कम्बाइन्ड इट विद दि सर्रेनिक बर्ड सुफ, एज इफ दि सुफकी बर आइडेन्टीकल विद दि लो-कोर्ड ग्रहल-असुफा अमग दि कम्पेनियन्स ऑफ मुहम्मद। इन दि सेटर टाइम्स दि बर्ड वाज कार्टिड बाइ मिस-रिप्रेजेंटिंग, लो बर्ड फाइनली इट वाज डेक्लैर फोर ए डेरिक्शन प्रोम सुफ डेंट इज, दि यूल आफ गोड्स। (पृ० ३३-३४)
१. दि घोफ करेक्टिस्टिक आफ दिघर विलोक वाज दि सबमिशन आफ ह्यूमन विल टु गोड। (इनप्लूएस ऑफ इस्लाम प्रोम इंडियन कलचर, पृ० ६६)
 २. मुहम्मद टोट सर्रेडर टु गोड (इस्लाम), सुफोम सर्रेडर टु दि टीचर हू इज दि रिप्रिजेंटेटिव आफ गोड अपोन ग्रयें। (वही पृ० ८१-२)
 ३. इनप्लूएस आफ इ० प्रोम इ० कलचर (भूमिका, पृ० ११)
 ४. वर्तमान समयेर न्याय तत्तनउ लोके दुःस्वप्न प्रो दुर्निमित्त देखिमा भये कानित, एवं भूतबनि पिशाचबनि प्रभूति विद्या शान्ति-स्वस्वययन करित; तयन लोके अपेक्षार अपरेर पुण्यां क्य करित। (श्री ईशानचन्द्र पोप, जातक (प्रथम रांड) उपनिषद्)

बोझ रह चुके थे। दृगलिय भी उनका इन भवैदिक काण्डों के प्रति श्रद्धा रखना स्वाभाविक था। राजनीतिक तथा सामाजिक अत्याचारों से सतप्त मूढ़ समाज जब किसी चमत्कारी मित्र के आगमन का 'सुसमाचार' सुन पाता था तो थोड़ी देर के लिए उसको भक्तिकामनाएँ फनती हुई दीखने लगती थी, इसीलिए ऐसे सिद्धों के चारों ओर दुलियों की भीड़ लग जाती थी, 'चित्रावली' में इस दृश्य का एक सुंदर चित्र है—

सागर गीब सिद्ध एक आवा । मुख देखत मन इच्छ पुरावा ॥

कुट्टी कया, बाँझ सुत पावें । भवहि चलु वं जग देखरावें ॥

कहै चाह परदेसी केरी । बिछुरेहि आनि मिलावें फेरी ॥ (पृ० १७७)

सूफी कवियों ने भारतीय भाषाओं में जो रचना की है उसमें हिन्दू तथा मुसलमान मतों का अद्भुत मिश्रण कर दिया है। हिन्दी के सूफी कवि प्रायः प्रेम की कहानियाँ ही लिख करते थे और यदि किसी की कहानी चल गई तो वह सिद्धान्त-प्रथ बनाने लगता था, यही कारण है कि सामान्य सूफी को सिद्धान्त-प्रथ लिखने का अवसर न मिला, वामान से एक कान तथा एक झाल छोकर दक्षिणमार्मी होने की घोषणा करने वाले^१ तथा अपनी परंपरा में नशत्रों के बीच शुक के समान चमकने वाले^२ मलिक मुहम्मद ही "मलखावट" और "आखिरी कलाम" लिखने का साहस कर सके। बंगाल के कवि सैयद आलाओल की प्रथम रचना "पद्यावली" जायसी के काव्य का ही अनुवाद है, कदाचित् उन्होंने तदनन्तर मुगलिय चरितकाव्य ("दारा शिकन्दरनामा", "नबीवंश" तथा "मुहम्मद-चरित") लिखे, और अंत में "तोहफा" तथा "ज्ञानप्रदीप" लिखकर अपने मत के सिद्धान्तों (मुसलमान धर्म पर अनुष्ठान और कृत्य आदि^३) का विवेचन किया है। जिस प्रकार जायसी ने "पद्यावत" में अग्रस्तुतों को हिन्दू तथा मुगलमान दोनों के इतिहास से लिया है^४, और उसमान ने तीर्थ-पर्यटन करते हुए मक्का, मदीना, तथा काशी सबका नाम दे दिया है^५, उसी प्रकार सैयद आलाओल के "नबी-वंश" में १२ अवतारों के मध्य ब्रह्मा, विष्णु, शिव एवं श्रीकृष्ण को भी स्थान मिल गया है। अपने सिद्धान्तों का प्रचार करते-करते ये सूफी कवि हिन्दुओं की भी बातें बलाकर यह दिखलाना चाहते थे कि हम में और तुम में कोई भेद नहीं है, और हम तुम्हारी बातें भी जानते हैं तुम हमारी नहीं जानते, इसलिए हम स्वयमागत गुरुओं की

१. इट इव बंस नोन दि सूफीज अमंगस्ट मोहमेदन्त, व्हू बीकेम कन्वर्ट्स फ्रोम ब्रिटिशम हैव रिटेन्ड दि किलोगोफी चाफ दिअर ओरिजिनल थोड बेनीब्रेड विर फेव इन ए पर्मनल गौड एन्जोइड बाइ इस्लाम । (२६)

(वग साहित्य परिचय, भाग १)

२. मुहम्मद बाई दिमि तज्जा, एक खयन, एक धालि । (जा० पृ०, १६२)

३. जग मुभा एवं मयनाही । उभा शुक जस नलतन्ह माहा ॥ (जा० पृ०, ८)

४. बांगला साहित्येर कथा, पृ० ६६ ।

५. अंते—'हानिम करन तियागी अहे' । (जा० पृ०, ७)

६. चित्रावली, पृ० १५६ तथा १६१ ।

बातें मानकर हमारे निष्पन्न जाओ। अधिकतर सूफी अपने को पंडित^२ कहने से, और अपने को जाति का ब्राह्मण^३ बतलाने का प्रयत्न करते थे, इनकी यह कविता सफ-लता के दो कारण हैं—प्रथम, इनका नियम था कि मन के भीतर चाहे कुछ हो बाहर से जैसा सब लोग आदर की दृष्टि से देखते हैं वैसा ही आचरण करना चाहिए^४; द्वितीय ये यह जानते थे कि कवि की वाणी आग भी बरसा सकती है तथा पानी भी^५; जिसकी वाणी पानी बरसाकर पाठक या श्रोता के मन को शीतल करेगी वह उस कवि को सदा याद रखेगा और दूसरे से भी उसकी प्रशंसा करेगा^६।

इस भाँति अपने व्यवहार की व्यवस्था करके सूफी लोग समाज के उस वर्ग में जा बसे जो या तो राजनीतिक परिवर्तनों की कहानियों को दूर से सुन लिया करता था या जिसके पुराने घाव अब भरने लगे थे। राजपूती वीरता की कथाएँ आज भी कभी-कभी छिड़ जाती थी परन्तु केवल मनोरंजन के लिए या समय काटने भर के लिए, नवयुवकों में वीरता के स्थान पर शृंगार की भावना का अधिक स्वागत था, और जिन्होंने राजपूतों के विलास तथा उनकी वीरता की गाथाएँ सुनी थी वे बयोबूढ़ जीवन में असरता का अनुभव करने लगे थे^७, जब इतने बड़े-बड़े योधा तथा शासक मिट्टी में मिल गये तो हमारे जैसे कुछ व्यक्तियों के जीवन का क्या भरोसा—प्रान्त में सबकी कहानी ही रह जाती है^८। जिस प्रकार रात्रि बिताने के लिए बालक कहानी कहना तथा सुनना चाहते हैं उसी प्रकार विदेशी शासन की उस 'स्याम रैन'^९ में प्रजा (प्रभागी सन्तान के समान जनता) कुछ बूढ़ तथा गुणी लोगों से प्रेम की कहानी सुन

१. अपने जोग सागि अस खेला। गुरु भएउ आपु, कीन्ह तुम्ह बेला ॥
अहक मोर पुरुषारथ देखेहु। गुरु बीन्हि के जोग विसेलेहु ॥ (जा० प्र०, १४६)
२. हौं बाम्हन श्री पंडित, कहू आपन गुन सोइ। (जा० प्र०, ३१)
३. हम तुम जाति बराम्हन दोऊ। (जा० प्र०, ३१)
४. परगट लोकाचार कहू बाता। गुप्त साउ मन जाती राता ॥ (जा० प्र०, ६३)
५. कवि के जीम सडग हरखानी। एक दिसि आगि, दूसर दिसि पानी ॥
(जा० प्र०, २०१)
६. जो रे सुना ते हिरदै राखी। श्री अति वाउ आन सों भाखी ॥ (विप्रा०, ११६)
७. जनम अकारथ जगत भा, गई अमिरया घाउ। (विप्रा०, ११६)
८. तुम्ह ऐसी जो रहै न पाई। पुनि हम काह जो घाहि पराई ॥ (जा० प्र०, २०१)
९. कोइ न रहा, जग रहो कहानी। (जा० प्र०, ३०१)
१०. इह कति स्याम रैन जनु आई। सोई पुरुष जे जागि बिहाई ॥
जागन हू पुनि चाह बिबारा। बहुत भाँति जाग ससारा ॥
X
जागहि पंडित पढ़न हरि-बानी। जागहि बालक कहै कहानी ॥ (विप्रा०, १४)

में पाई जाती हैं। इस सोररजमवारी माहित्य के प्रति इतनी उगमीनता सिष्ट मनु-
दाय में बयो रही है, दमका उत्तर भी घामनी में मिल जाता है—पाठक के मन को
मुग्ध बनाकर उच्च (वैदिक) घादनों के योग्य न रहने देना। उषों-ज्यों सिष्ट ममात्र
इनते उदासीन होजा गया र्थो-र्यों इन सोर-कपायों का शर भी गिरना गया क्योंकि
इनका निर्माण तथा मरणाण उगी पतिन समाज के हाथ में जा चुका था, घात्र भी
इस प्रकार का माहित्य देनाभाषा में 'बाजारू माहित्य' कहलाता है। जैनकवि बनारसी-
दास ने सरनी घास-नया 'घडं कपा' में सरनी 'इरुबाओ वाली जीवनघयी' (गुन)
का पश्चात्तापपूर्ण उल्लेख करते हुए इसी प्रकार के 'मिथ्या घन्यों' का निरन्तर पाठ
करना अपने दैनिक कायंनम का एक आवश्यक घंग बतलाया है।^{१२} लगभग इसी समय
गोस्वामी तुलसीदास ने घायी के इस दुःखयोग को घुरी तरह पटकासा था—

कोन्हें प्राकृत जन-गुन-माना।
तिर घुनि, गिरा लागि पछिताना ॥

प्राधुनिक युग में भी 'किस्सा तोला-मंता', 'छत्रीली भटियारी' घादि का थडालु पाठ
अच्छा नवयुवक नहीं माना जाता। घनुमान से जान पड़ता है कि जनता को प्रकर्मण
बनाने में इस प्रकार का लोक-साहित्य सदा सहायक रहा है।

प्रादेशिक भाषायों में से जिनका सम्बन्ध अर्यवैदिक मतों से अधिक रहा है उनका
प्रारम्भिक साहित्य इसी जाति का दुडीकृत रूप है। बंगला साहित्य के भादियुग में
मंगलकाव्यों के लिए जिन कपायों की कल्पना की गई वे सभी समाज की लोक-कपाएँ
हैं, ब्राह्मण तथा क्षत्रियों के स्थान पर सोदागरी तथा दूदों को नायक-पद मिल गया
है।^{१३} और वे लोग राजकन्याओं के वर बना दिये गये हैं, 'बंडीमंगल' का नायक काल-
केतु व्याघ्र जाति का है; मनुष्य पशु का शरीर बदल लेता है और पशु मनुष्य का; मानव
के भीतर पशु का चित्र खींचने के लिए अश्लीलता के भदे तथा नये चित्र सजाये गये
हैं।^{१४} घनुमान से जान पड़ता है कि अद्र समाज के विरोध में इस प्रकार का साहित्य
जान-बूझकर फैलाया गया था क्योंकि इसी प्रकार ब्राह्मण धर्म, ब्राह्मण समाज तथा
ब्राह्मण विचारधारा की निन्दा की जा सकती थी। जातकों में नायक प्रायः राजा
तथा ब्राह्मण मिलते हैं, परन्तु क्षत्री प्रायः ग्रहंकारी एवं ब्राह्मण प्रायः मूर्ख, वेद तथा
लोभी बनाये गये हैं। मंगलकाव्यों में देवी-देवताओं की पूजा न करनेवाले मनुष्यों को
दंडस्वरूप कष्ट दिलवाकर अन्त में चण्डी आदि का घनुमायी दिलाया गया है। जायसी
के काव्य में सिंहलद्वीप का युद्ध अमण तथा वैदिक सत्कृतियों का युद्ध है, कुलाभिमानी
गन्धर्वसेन अपनी फूल-सी मुकुमारी पुत्री किसी भी अर्यवैदिक जोगी को नहीं देना चाहता,

१. घंसे कुकवि बनारसि भये। मिथ्या घंग बताने नये ॥ (घडं कपा, पृ० १४)

२. तब घर में बंठे रहें, नाहिन हाट-बजार।
मधुमावती, मृगावती पोयी दोय उचार ॥ (घडं कपा, पृ० २५)

३. सरल बांगला साहित्य, पृ० ६१।

४. वही, पृ० ६८।

परन्तु मन्त्र में भक्त मारकर उसको ऐसा करना पड़ा है, रत्नसेन-पद्मावती-विवाह-संड (दोहा १० से १३ तक) में पंडित और रत्नसेन का शास्त्रार्थ इसी बात का है कि वेद बड़ा है या नाद और जायसी के प्रतिनिधि रत्नसेन ने नाद को वेद से घटकर मिट किया है, जिससे यह स्पष्ट है कि जायसी की परम्परा दक्षिण मार्ग का नाम लेने पर भी मयूर शब्दों से वेद को जड़ खोदने में लगी हुई थी।

महात्मा बुद्ध के निर्वाण-लाभ से लगभग २५० वर्ष तक बौद्ध धर्म भारतीय अभिजात समाज में भी आदर प्राप्त करता रहा और अशोक के पुत्र महेन्द्र ने जम्बू-द्वीप के समीपवर्ती खंडों में इसका प्रचार करने के लिए सिंहल को अपना गढ़ बना लिया; परन्तु घेरा^१ लिप्य द्वारा नियोजित समीति भारत में बौद्धधर्म की अन्तिम (तीसरी) धर्म-समिति थी, तदनन्तर केन्द्र सिंहल पहुँच गया और सोप दो समीतियाँ बही हुईं। भारतीय बौद्ध धर्म लंका को ही धर्मपीठ समझने लगे थे^२, धार्मिक दृष्टिकोण के कारण सिंहलद्वीप के विषय में उनकी कल्पना बड़ी अद्भुत थी। वे इसे धर्म तथा गुप्त का केन्द्र स्वयं ही समझते थे^३। कालान्तर में उत्तरी-पश्चिमी भारत का अनाभिजात समाज भी बौद्ध धर्म को भूल गया परन्तु लंका, दक्षिण देश तथा पूर्वदेश (बंगाल, आसाम, बिहार, उड़ीसा, ब्रह्मदेश) के प्रति उसकी चमत्काराश्रित श्रद्धा बनी रही। उसका विश्वास था कि धर्म की सच्ची परीक्षा तो सिंहलद्वीप में ही होनी है जहाँ की पद्मिनी कामिनियाँ धर्मोपामको को अपनी कुटिल अलकों में फँसाकर एवं अपने बचल अयागों से बेधकर धर्म-व्यवृत्त कर देती हैं। बंगाल तथा कामरूप की मायाविनियों में मनुष्य को मेढा घादि बना देने की शक्ति तो आज भी मानी जाती है। बौद्ध धर्म ने जब दूसरा स्न धारण किया तो सिद्धिकामी पुरुष को एक ऐसी योगिनी की त्राज में रहना पड़ा जो प्रयत्न-शील व्यक्ति के ग्रहण करने में अक्षम के द्वारा बर्णन करदे^४ प्रायः उत्तर-पश्चिम के सिद्धिकामी महाराष्ट्र, दक्षिण देश, पूर्वदेश तथा सिंहल तक ऐसी योगिनियों की त्राज में पहुँच जाते थे और विरती भी (शायद नीच वर्ण की) ब्रह्मा में उनकी छानने काम की

१. सद्दुष्पम्म संग्रह, पृ० ४२-४।

२. तब घेरा रेवत ने कहा—मित्र बुद्धघोष, जम्बूद्वीप में त्रिपिटक का बेबन मूल बन हो सुरक्षित है, उस पर टीका तथा आचार्यवाद यहाँ नहीं है, परन्तु सिंहलद्वीप में महेन्द्र द्वारा सिंहली भाषा में रची हुई सिंहली टीकाएँ सुरक्षित हैं। उनको संग्रहित कर और जाँचकर मगध की धोती में उनका अनुवाद कर लो।

(सद्दुष्पम्म संग्रह, पृ० ३१)

३. पू विल काइण्ड, इन दि डिनाइस्टफुल आइसैण्ड आफ सेंडा, दि डिनाइस्टफुल ऑफ आफ दि बौद्धर । (सद्दुष्पम्म संग्रह, पृ० ४३)

४. १६ प्रकार महाराष्ट्र देश में उसकी अपनी योगिनी एवं उत्पन्नार की पुत्री के रूप में मिली, जो उसकी अर्धमूलक सत्ता के तत्त्व की शान्त कर सकती थी - उत्पन्नार ही उत्पन्नार की पुत्री की भाँति हो।

(मिस्टर टैन की नामा आशुप १० ८)

वीज मिल जाती थी। इन कामिनियों के मुद्रानाम पद्मावती, ज्ञानावती,^१ मन्त्रावती आदि रखे जाते थे और ऐसी कामिनी उस व्यक्ति की 'पद्मिनी' कहलाती थी^२; वह एक 'शक्ति' थी जिसकी पूर्णतः प्राप्त करके सिद्धिकामी व्यक्ति 'शिव' बन जाता था, और फिर भूत-वेताल आदि से सेवा लेकर अनेक चमत्कार कर सकता था^३। जैन-कथाओं में भवनावती, चन्द्रावती, यशोमती, शीलवती, कांतिमती, कीर्तिमती, पुष्पावती आदि नागरियों के तथा बौद्ध इतिहास में हंसावती, रामावती, धन्यावती, द्वापावती आदि^४ नगरियों के नाम पाये जाते हैं, इन नगरी-नागरी नामों में वही 'मनुष्य' प्रत्य का भाग्रह है जो जायसी आदि के पद्मावती, नागमती, चम्पावती, कौलावती, चित्रावती (चित्रवासी), पुष्पावती, काशवती, ज्ञानवती, इन्द्रावती, मृगावती आदि में ज्यों-का-मिलता है। जायसी तथा उस्मान आदि सूफी कवियों ने दक्षिण देश की प्रशंसा की है^५, बंगाल का यश गाया है^६, तिरहुत, जगन्नाथपुरी, गोरखपुर आदि के प्रति प्रशंसा दिलाई है। इस प्रकार ये लोक-कथाएँ पार्श्वों के नाम, स्थानों के महत्त्व, मत की प्रतिष्ठा आदि के लिए अग्राह्यणों के प्रति ऋणी हैं, इनमें एक बात प्रायः पाई जाती है—पश्चिम के वर की पूर्व की कन्या से जोड़ी मिलना^७, और चित्र ऐसे समाज का है जिसकी दूसरे लोगो ने उपेक्षा कर दी थी।

बौद्धों ने साहित्य में इतनी रुचि न रखी थी जितनी कि जैनों ने, और जैनों का प्रयत्न अधिक ठोस था, वे प्राचीन इतिहास को भी अपने रंग में रंग लेना चाहते थे, प्राचीन कथाओं में उन्होंने ऐसा परिवर्तन किया कि घटनाओं से जैन-सिद्धान्तों की रंग आने लगी। वस्तुतः जैनों की इस प्रकार की कथाएँ धर्म-ऐतिहासिक हैं, उनमें प्रमुख नाम तो प्रायः ऐतिहासिक ही हैं परन्तु घटनाओं में साम्प्रदायिक सिद्धान्तों का प्रतिपादन किया गया है^८। रामायण की प्रसिद्ध कथा जैनों ने भी लिखी है, जिसमें प तो सब वे ही हैं परन्तु कथानक में बड़ा परिवर्तन है, सीता मन्दोदरी के गर्भ से उत्पन्न की पुत्री थी जिसके विषय में ज्योतिषियों ने यह मत लाया कि वह पिता के नाम का कारण बनेगी, रावण ने उससे छुटकारा पा लिया परन्तु जनक को वह हत जोड़ने

१. मिश्रिक टेटस आफ सामा तारानाय, पृ० ११ तथा २३।
२. वही, पृ० १६—यह उसकी पद्मिनी बन गई...
३. वही, पृ० २४ तथा ३७।

४. हिन्दू बौद्धों के इन विचार ईस्ट, पृ० १६६, १६७, २०२।
५. गुन निधान दक्षिण के मुनी। (चित्रा० पृ० २६)
६. मुख्य मनुष्य वेग बंगाल। (चित्रा०, पृ० १६१)

७. पवित्र कर बरपुद्गल वारी। जोरी सिली न होइ निनारी॥ (जा० पृ० ११६)
८. विजय विवाह ईद इन एशिया घाल विषय तितीतिवम समंन विर दि दंतिग घाल ह्योरीय, तितीतिवम और मंदुलर, बन्धन वि सेटर और एमनेटिंग जैन ह्योरी एण्ड एमनेटिंग वि इनट्रेट इतिवम टंडेमी ट्वेद्वन वि ह्योरी रिटोवर (प्राप्त बंगोत्रि एण्ड विषय बंगोत्रि एण्ड इतिवम बन्धन)